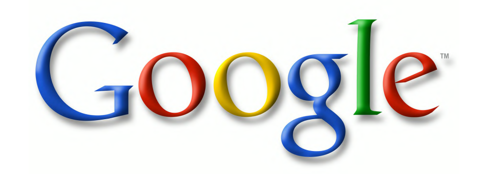
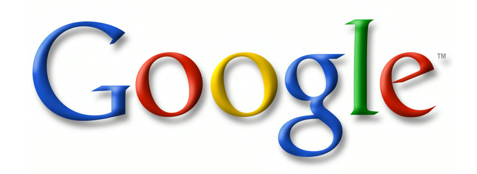
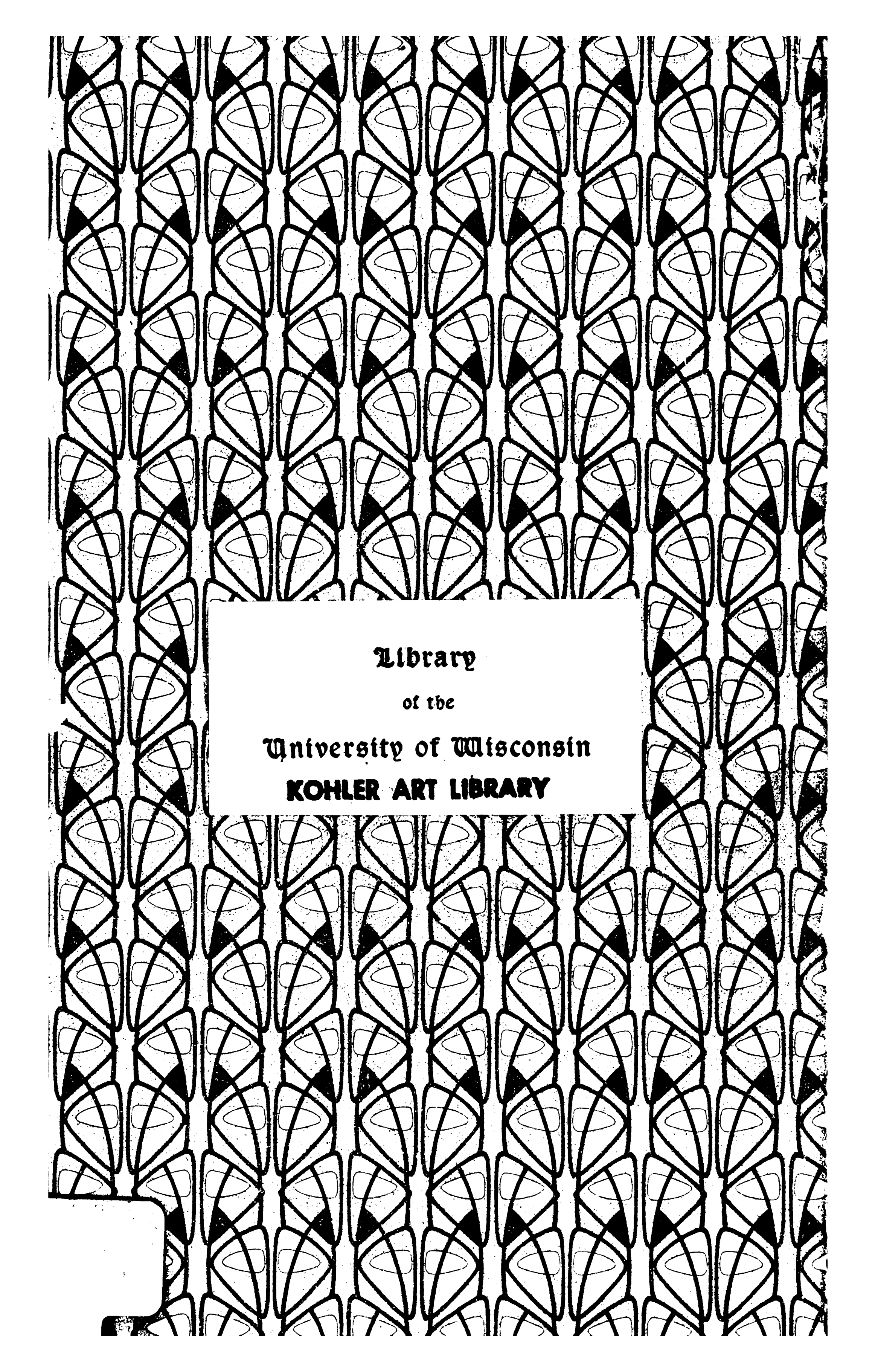
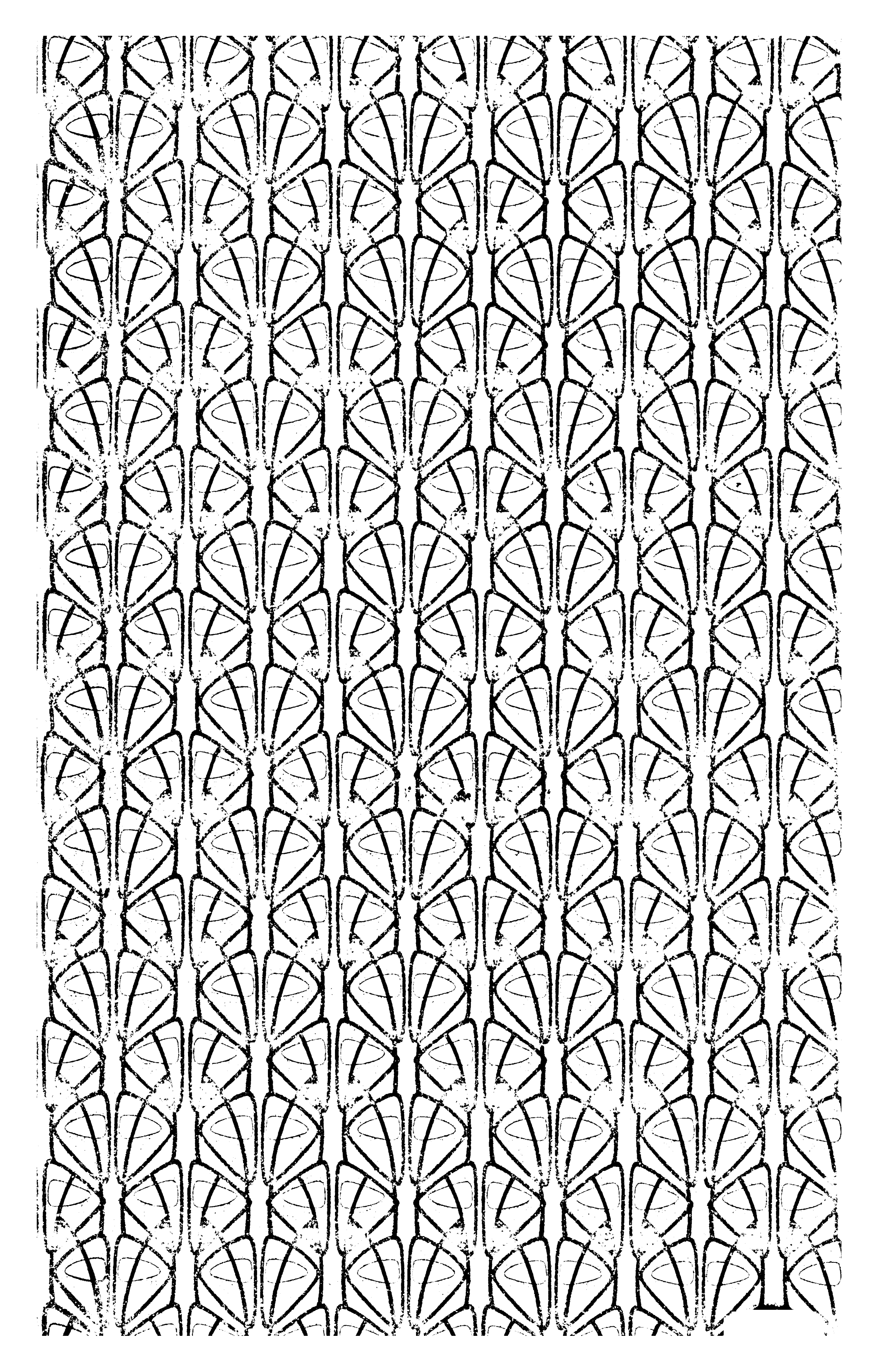








BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

X.

DIE KÜNSTLERISCHE DARSTELLUNG ALS PROBLEM DER ÄSTHETIK. UNTERSUCHUNGEN ZUR METHODE UND BEGRIFFSBILDUNG DER ÄSTHETIK MIT EINER ANWENDUNG AUF GOETHES WERTHER. VON WOLF DOHRN.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1907.

DIE KUNSTLERISCHE DARSTELLUNG ALS PROBLEM DER ÄSTHETIK.

UNTERSUCHUNGEN ZUR METHODE UND BEGRIFFSBILDUNG DER ÄSTHETIK MIT EINER ANWENDUNG AUF GOETHES WERTHER.

VON

WOLF DOHRN.

MOTTO
IL DIFFICILE È L'INDIVIDUARE
WINKELMANN.



HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1907.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig

Vorwort.

Die Arbeit ist mehr ein Versuch als ein Ergebnis. Die leitenden Gesichtspunkte findet man in der Einleitung. Hier habe ich nur zu sagen, wer mich durch Unterweisung, Rat und Austausch von Gedanken unterstützte. Adolf Hildebrand und Theodor Lipps, zwei in der Behandlung ästhetischer Probleme grundsätzlich verschiedene Betrachter, haben in gleichem Maße auf mich gewirkt. Das meiste aber verdanke ich den Diskussionen im Münchener akademisch-psychologischen Verein, besonders: Johannes Daubert, Alois Fischer, Moritz Geiger, dann auch Walther Riezler, Ludwig Curtius. Bei der Korrektur unterstützte mich Rudolf Hirsch. Ihnen an dieser Stelle meinen Dank.

Wolf Dohrn.

Angabe des Inhaltes.

Dritter Teil: Zur Methode der ästhetischen Analyse.

Vierter Teil: Zur Darstellungsform von Goethes „Werther".

NB. Im folgenden Text ist an manchen Stellen die Bezeichnung als „Kapitel“ aus Versehen weggeblieben. Doch ist aus dem Inhaltsverzeichnis jederzeit eine Orientierung leicht möglich.

Außerdem ist nachzutragen:

auf S. 120 Z. 9 v. u. die Seitenzahlen: 64 f. u. 114 f.
„ S. 121 Z. 5 v. o. „ „ : 184 f., 189 f., 219 f.
„ S. 122 Z. 17 v. o. die Seitenzahl: 115 f.
„ S. 124 Z. 9 v. u. „ „ : 115 f.

Einleitung.

Allgemeiner Überblick über das Problem.

Das Erkennen kann ein Kunstwerk nach zwei Richtungen zu seinem Gegenstand machen. Es kann einmal darauf abzielen, in dem Kunstwerk ein allgemeines Gesetz wirksam zu erweisen. Ist es gefunden, so erlischt das Interesse an dem Einzelwerk. Dieses ist zum einzelnen Fall eines Gesetzes geworden. Es ist dem Gesetz untergeordnet und ist damit erledigt. Gesetzeserkenntnis war das Ziel, das Einzelwerk nur Mittel zum Zweck. Die Ästhetik, wenn sie das ästhetische Erleben aus dem allgemeinen Bereich psychischer Tatsachen aussondert, wenn sie Merkmale und Typen des ästhetischen Erlebens aufzeigt, die Geltung psychischer Gesetzmäßigkeiten zu erweisen sucht, kennt die Kunstwerke nur als Mittel zum Zweck. Ihr Verfahren ist das der nomothetischen Wissenschaften.

Zum andern aber kann ein Kunstwerk als dieses Einzelgebilde in seiner individuellen Struktur interessieren, Gegenstand der Forschung werden als einmaliges künstlerisches Ereignis. Die Resultate der Gesetzeswissenschaft, ihre allgemeinen Begriffe, besitzen dann nicht mehr die Geltung von Gattungsbegriffen, sie gelten, soweit sie übertragbar sind, als wertvolle, vielleicht unentbehrliche heuristische Hilfsmittel, sie bereiten den Boden einer wissenschaftlichen Behandlung des Einzelwerks, zeigen an, in welcher Erkenntnissphäre es zu suchen ist, niemals aber sind sie letztes Erkenntnisziel. Das Einzelgebilde in seiner Fülle und faktischen Unendlichkeit bleibt Selbstzweck der Forschung. Dies ist das Verfahren der ideographischen Wissenschaften.

Die Ästhetik, soweit ihr hier neben den Geschichtswissenschaften von der Kunst eigene Aufgaben erwachsen, hat diese Probleme noch kaum in Angriff genommen. Dies ist kein Vorwurf. Die neuere Ästhetik, zunächst damit beschäftigt, ihr Forschungsgebiet von dem allgemein Psychologischen abzugrenzen, hat den Schwerpunkt ihrer Forschung in die Beschreibung der ästhetischen

Erlebnisse als einer besonderen Klasse der psychischen verlegt — und mit Grund. Sie hat die Grundfrage aller Ästhetik aus der spekulativen Bahn in die psychologische herübergeleitet und anstatt nach „dem Platz des Schönen im Weltbild" zeitgemäßer nach seinem Platz in der Seele gefragt. Die Frage nach dem Wesen der Kunst gipfelte ihr in der Frage, was denn ästhetisches Erleben eigentlich sei? Ersichtlich die Voraussetzung aller weiteren ästhetischen Überlegungen. So betrachtete die Ästhetik die Kunstwerke nach dem, was ihnen allen gemeinsam war, und in den Darstellungen der Ästhetik figurieren die Kunstwerke als Beispiele und Belege. Ihre Gesamtheit gibt sich als das nach gemeinsamen Gesichtspunkten geordnete Erfahrungsmaterial. Da sich nun die Ästhetik, soweit sie psychologisch zu arbeiten suchte, zunächst um den ästhetischen Genuß bemühte — man vergleiche etwa die letzten Zusammenfassungen von Lipps, Groos, Volkelt, Witasek, auch die Arbeiten von Külpe, — so galten die Kunstwerke vor allem als ästhetisch genossene Einheiten, weniger als geschaffene zur ästhetischen Wirkung bestimmte Werke der Künstler. Beides aber ist — so sehr auch das gemeinsame Wort Kunstwerk dies verdecken mag — keineswegs dasselbe und eine Betrachtung der Kunstwerke als Gegenstände des ästhetischen Genießens ist von einer Analyse der Kunstwerke als Gegenstände der künstlerischen Produktion, als eines absichtsvoll zur Erzielung bestimmter Wirkungen gestalteten Komplexes von Wirkungsbedingungen, sehr scharf und bestimmt unterschieden. Dies wird die nachfolgende Arbeit an mehr als einem Punkte erweisen.

Es leuchtet nun aber ein, daß einer Ästhetik, die das Wesen des ästhetischen Genusses in den Mittelpunkt ihrer Forschung stellt, die Kunstwerke zunächst nur als Exemplare der Gattung und der Arten gelten konnten, nicht aber als einmalige Einzelgebilde, deren individuelle Struktur zum Problem wird. Dies rückt erst in den Kreis der Betrachtungen, wenn die Ästhetik das Problem der künstlerischen Darstellung aufgreift und in jedem Kunstwerk eine eigene Lösung dieses Problems erblickend *dieses* Kunstwerk zum Objekt einer *ästhetischen* Analyse macht. Wie nah dieses Problem im übrigen dem des ästhetischen Genusses steht, wie sehr es Überlegungen darüber voraussetzt, liegt auf der Hand: der Künstler rechnet mit einer ästhetischen Aufnahme des Kunstwerks und gestaltet und formt nur im Hinblick auf sie, der Ästhetiker kennt zunächst nur sein eigenes ästhetisches Erleben und muß von ihm ausgehen, will er ein Kunstwerk in seiner Gestaltung erkennen. An

ein jetzt und hier gegebenes ästhetisches Erleben richtet er also die Frage, warum es gerade so und nicht anders beschaffen sei. Diese Frage kann er alsbald zerteilen und kann einerseits sein erlebendes Subjekt befragen, dessen ästhetische Apperzeption für die Eigenart des ästhetischen Erlebens jedenfalls mit verantwortlich ist, andrerseits aber auch das in der Außenwelt gegebene und, wie man voraussetzt, verschiedenen Menschen gleichermaßen zugängliche Objekt. In ihm sieht er den Erreger und macht es neben dem auffassenden Individuum für die Besonderheit eines ästhetischen Erlebens verantwortlich. So betrachtet er das Kunstwerk als Gestaltung und sein Interesse gipfelt in dem Problem der künstlerischen Darstellung.

Es zeigt sich, welche Probleme hier der Ästhetik erwachsen. Sie kennt die Kunstwerke zunächst als ästhetische Erlebnisse. Sie soll sie auch kennen als Gestaltungen des Künstlers. Aus den ästhetischen Erlebnissen hat sie Prinzipien und Formen des ästhetischen Genusses entwickelt. Nur aus der Kenntnis der Kunstwerke als wirkungsfähiger Objekte kann sie hoffen, Prinzipien der künstlerischen Gestaltung zu gewinnen. Dabei genügt es nicht, ein System der Mittel künstlerischer Technik auszubilden. Eine solche Formenlehre ist nützlich und unentbehrlich. Sie ist aber allein nicht imstande, das Problem der künstlerischen Darstellung zu erfassen. Sie bleibt in der Peripherie, denn sie löst, ihr systematisches Interesse zu befriedigen, die Mittel aus dem jeweils wirksamen Zusammenhang heraus. Sie betrachtet mehrere Kunstwerke auf das, was ihnen gemeinsam ist oder sie unterscheidet, nicht aber ein Kunstwerk auf den jeweils entscheidenden Zusammenhang der Mittel, der dieses Kunstwerk als wirksames Einzelgebilde allererst schafft und gelten läßt. Hier können, so scheint es, nur Einzelanalysen helfen, durch sie muß der künstlerische Organismus bloßgelegt werden. Was der Künstler sozusagen „im Gefühl" hat, wenn er so und nicht anders seine Mittel verwendet, so und nicht anders malt und meißelt, komponiert und dichtet, soll als ästhetisches Problem an dem Einzelwerk erfaßt werden. Was er halb bewußt, halb unbewußt, halb erlernt und halb instinktmäßig ausführt, soll in seiner psychologischen Notwendigkeit, d. h. in seiner Beziehung zu der psychischen Organisation der ästhetisch genießenden Menschheit verstanden werden. So rückt das künstlerische Darstellungsproblem in den Mittelpunkt der Betrachtung.

Der Künstler, wenn er Akt zeichnet, wenn er skizziert und Studienblätter mit Gestalten füllt, ist in seiner Weise beschäftigt, das

künstlerische Darstellungsproblem zu studieren. Er lernt die Formen, d. h. er erfährt was sie ausdrücken und wie sie es ausdrücken. Und da er seinem eigenen Werke während und nach der Arbeit als Kritiker und Genießender gegenübertritt — oder wenigstens es versucht, so ist auch er an seinem Teil ein Ästhetiker, nur daß ihm meistens nicht interessiert, was jenem gerade am meisten zu denken gibt: der Zusammhang und die Beziehung des jetzt und hier einer künstlerischen Lösung harrenden Problems der Darstellung und die allgemein vorauszusetzenden psychischen Zusammenhänge, Beziehungen und Gesetzmäßigkeiten zwischen dem Genießenden und dem Kunstwerk als einem Ineinander von Wirkungsfaktoren. Dieses Warum seines Arbeitens verfolgt er, wenn überhaupt, so doch nicht weit über den unmittelbar praktischen Zusammenhang mit seiner Arbeit. Dem Ästhetiker dagegen entsteht nun gerade das Problem — wenn überhaupt Kausalerklärung von Kunstwerken ein Problem ist. Und wer sollte es leugnen angesichts der verschiedenen Beurteilung ein und desselben Kunstwerks und angesichts jener Ansätze und Versuche zu Kausalerklärungen, wie sie sich in jeder Kunstgeschichte finden, in jeder Kritik, in jeder Unterhaltung über Kunstwerke.

Freilich könnte man einwenden, es sei dies eine Aufgabe der Kunstgeschichte, nicht der Ästhetik; denn Kunstwerke seien in jedem Falle Gebilde der historischen Welt und die hier im Vordergrund stehende Erkenntnis von Individuellem, Einmaligem der Grundzug historischer Erkenntnis· Nun, es soll kein wissenschaftlicher Grenzstreit geführt werden. Auch in der Nationalökonomie gehen nebeneinander her und befruchten sich gegenseitig Wirtschaftsgeschichte und theoretische, d. h. auf die Erkenntnis von Gattungsbegriffen und Gesetzen gerichtete Nationalökonomie. Aber selbst, wenn man die Einzelanalyse von Kunstwerken als ein letzten Endes historisches Problem der Kunstgeschichte zuweist — es wird sich im Verlaufe der Arbeit zeigen, daß innerhalb dieses Gebietes verschiedene Betrachtungen des Kunstwerks möglich sind — so bleibt es, da es sich um Kunstwerke handelt, und Kunstwerke Gebilde eigener Art und Gattung sind, doch eine wichtige und unabweisliche Aufgabe der Ästhetik, die Grundbegriffe solcher Einzelanalysen zu klären und unter Fernhaltung außerästhetischer Gesichtspunkte das Grundprinzip einer ästhetischen Analyse des Kunstwerks als eines Komplexes von Wirkungsbedingungen herauszustellen. Wie sehr die Kunstgeschichte

bei der Interpretation von Werken der bildenden Kunst oder der Literatur im Banne außerkünstlerischer Gesichtspunkte gestanden hat oder zum Teil noch steht, das ist gerade den Ausgezeichneten unter den Vertretern dieses Faches wohl bekannt. Wieviel auch in letzter Zeit durch deren Bemühungen gebessert sein mag, selten wird es der Kunst- und Literaturgeschichte gelingen, ihre Analyse lediglich unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen Gestaltung vorzunehmen. Sie ist zu sehr an der Lösung all der allgemeinen historischen Aufgaben beteiligt und muß kulturhistorische Zusammenhänge, biographische Beziehungen u. a. m. suchen — nicht nur als Hilfsmittel der Analyse, sondern auch um ihrer selbst willen. Wie leicht außerkünstlerische Gesichtspunkte hier die Oberhand gewinnen, liegt auf der Hand. So scheint es doch gerechtfertigt, auch der Ästhetik die Durchführung von Einzelanalysen zuzuteilen — schon um die Brauchbarkeit ihrer Grundbegriffe zu prüfen. Wir versuchen demgemäß, neben eine allgemeine Ästhetik eine individualisierende Ästhetik zu stellen.

Die folgende Arbeit will hierzu einen Beitrag liefern. In einer Reihe von Einzeluntersuchungen soll das Problem einer ästhetischen Analyse von verschiedenen Seiten aus beleuchtet werden.

Es wird zunächst über den Gegenstand dieser individualisierenden Ästhetik gehandelt. Man wird sich darüber Rechenschaft zu geben haben, was man eigentlich untersucht, wenn man sich anschickt, ein Kunstwerk zu analysieren. Dies soll im ersten Teil: „Zur Theorie der individualisierenden Ästhetik" in den Grundzügen entwickelt werden.

Dann spezialisiert sich die Untersuchung auf die Analyse einer Dichtung und entwickelt die notwendigen Grundbegriffe der epischen, dramatischen und lyrischen Auffassungsform auf Grund der allgemeinen Psychologie des Wortverständnisses. Dies leistet der zweite Teil: „Zur Theorie der Poetik".

Der dritte und vierte Teil: „Zur Methode der ästhetischen Analyse" und „Zur Darstellungsform von Goethes ‚Werther'" gibt die Hauptgesichtspunkte einer ästhetischen Analyse.

Der fünfte Teil enthält die Analyse von Goethes „Werther". Diese will mehr als Probe aufs Exempel gelten, denn als erschöpfende Behandlung eines seinem innersten Wesen nach Unerschöpflichen.

Erster Teil.
Zur Theorie der individualisierenden Ästhetik.

Erster Abschnitt.[1])
Über den Gegenstand der individualisierenden Ästhetik.

Erstes Kapitel.
Die Fragestellung.

Der Verlauf eines ästhetischen Erlebens ist in hohem Grade durch die jeweilige besondere Lagerung psychischer Faktoren im erlebenden Individuum bestimmt und scheint damit der wissenschaftlichen Analyse entzogen; denn daß ein Kunstwerk von einem Menschen jetzt und hier gerade genossen und der in den Akten der ästhetischen Apperzeption erfaßte Gegenstand so und nicht anders dem Bewußtsein gegenwärtig wird, ist in hohem Grade eine Sache des Einzelnen und liegt oft jenseits des wissenschaftlich Feststellbaren. Andrerseits aber ist es doch auch nicht rein eine Sache des einzelnen. Wie immer psychologische Forschung das ästhetische Erleben näher bestimmen mag, so viel darf als gesicherte Erkenntnis beansprucht werden, daß es nicht schlechthin der Willkür des Erlebenden preisgegeben ist. Ästhetisches Erleben ist vielmehr, so sehr sich das Individuum dazu bereit finden lassen muß, letzten Endes durch gewisse Eigenschaften dessen, was wir das „Kunstwerk" nennen, bedingt, und ist insoweit ein der Willkür des Individuums Entzogenes, seinem Gutdünken nicht schlechthin Überlassenes. Denn haben wir auch in

---

[1]) Die in diesem Abschnitt behandelten Fragen gehören jenem Kreis von Problemen an, die durch die geschichtsmethodologischen Arbeiten der letzten Jahre gestellt wurden. Ich verweise besonders auf die Arbeiten von Windelband, Rickert, Dilthey, Simmel, auch auf Webers Aufsätze in „Schmollers Jahrbuch" XXVII, XXIX, XXX.

dem „Kunstwerk“ eine Einheit zu sehen, die wir aus einer Mannigfaltigkeit gebotener Sinnesdaten erst erschaffen indem wir an dieses Material eine gewisse Weise der Auffassung — eben die ästhetische — erst herantragen, so kennt doch ein jeder dem Kunstwerk gegenüber ein eigentümliches Gebundensein. Wir glauben durchaus in seinem Banne zu stehen, wenn wir es genießend erschaffen, und es begleitet uns das Gefühl, daß das Kunstwerk so und nicht anders ist und sein kann, als es gerade ist. Wir stehen also samt unserer ästhetischen Apperzeption in dem Zeichen einer gewissen Nötigung, so und nicht anders wahrzunehmen, vorzustellen, zu deuten und zu beseelen. Wenn aber nun der Befolgung dieser Nötigung das Entstehen des ästhetischen Gegenstandes im Einzelerleben verdankt wird, diese Nötigung aber nicht aus dem Erlebenden stammt, sondern irgendwie von außen aufgedrungen erscheint, so gewinnt jene Fragestellung der individualisierenden Ästhetik ihre eigene Bedeutung: welches also sind am Kunstwerk die Eigenheiten, denen das besondere ästhetische Erleben zu danken ist?

Doch man bemerkt das Schiefe dieser Fragestellung: Das „Kunstwerk“, wenn damit jene genossene Einheit gemeint ist, entsteht doch erst in und mit meinem ästhetischen Erleben, wie wir sagen können, als sein Korrelat, als das Spiegelbild in der Welt der Gegenstände, der Nicht—Ich. Wie kann ihm dieses ästhetische Erleben zu verdanken sein? Andrerseits erlebe ich in der ästhetischen Apperzeption jene Nötigung als vom „Objekt“ herrührend. Sie scheint vom „Kunstwerk“ auszugehen und ist, was sie auch sei, keinesfalls ein meinem Gutdünken Überlassenes. Sie kann nur von etwas ausgehen, das zu dem Erlebenden in einer Art von Kausalbeziehung steht. „Kunstwerk“ und „Kunstwerk“ scheint hier Verschiedenes zu bedeuten. Das eine Mal das gegenständliche Korrelat gewisser, im Bewußtsein zu dem Ganzen eines ästhetischen Erlebens verwobenen Einfühlungen: das jetzt und hier *genossene* Kunstwerk. Das andere Mal ein auf das apperzipierende Ich wirkendes, seine Apperzeption bestimmendes Etwas, ein Objektives: das vom Künstler *geschaffene* und durch entsprechende Apperzeption jetzt und hier *wirkende* Kunstwerk.

Die psychologische Grundlegung der Ästhetik, welche die allgemeinen Merkmale des ästhetischen Erlebens festzustellen sucht, kennt, indem es diese psychischen Tatbestände erforscht, das Kunstwerk lediglich als das jetzt und hier im individuellen Erleben erfaß-

bare gegenständliche Korrelat ästhetischen Genießens. Hier wird es ihr nach seiner Daseinsweise und in seinen generellen Merkmalen zum Problem. Und es mag vielleicht dem unmittelbaren Befund einer naiven Reflexion entsprechen von diesem Gegenstand zu sagen, er sei der „Grund“ für das Genießen. Man meint dann, es berechtige die jetzt und hier im Erleben gegenwärtig gewordene Beschaffenheit des ästhetischen Gegenstandes zu diesem besonderen Erlebnis mit seiner Lustbewegung, seinem eigentümlichen Fließen und Weben. Man erkennt in dem ästhetischen Gegenstand sozusagen die Legitimation für das Besondere des Erlebens. Das genossene Kunstwerk ist Erkenntnisgrund für die Besonderheit des Erlebens. So sieht man in Heldentum und Seelengröße einer dichterischen Gestalt den „Grund“ für die Kraft und Höhe des Miterlebens im ästhetischen Genuß. Wie dem auch sei — Grund ist ein vieldeutiges Wort — keinesfalls aber kann das Heldentum die „Ursache“ des ästhetischen Erlebnisses sein. Denn dieser ästhetische Gegenstand, das Heldentum einer poetischen Gestalt, entsteht ja erst mit, nicht vor dem Erleben! Wie also kann es dessen Ursache sein? Und überhaupt findet eine Kausalbeziehung in der Beziehung des Erlebenden zu dem „Gegenstand“ des Erlebens keine Stelle. Hier gelten nur die Relationen, in welchen dem Ich, genauer: dem Bewußtsein, Gegenstände gegeben sind.[1]) Es handelt sich lediglich um das, was im Erleben unmittelbar als eigenartige Beziehung auf Gegenstände aufzuweisen ist. Was die Forschung hier leistet und geleistet hat, ist reine Deskription dieser „phänomenologischen Gegenstände“.[2])

Die individualisierende Ästhetik dagegen, soweit sie nach den im Objekt gelegenen Ursachen des Soseins eines ästhetischen Erlebens sucht, hat in jedem Falle eine Art von Kausalrelation vorauszusetzen. Ihr ist das Kunstwerk ein Komplex objektiver Bedingungen, eine Einheit, die unabhängig von dem Apperzipierenden besteht. Sie hat es nicht mit phänomenologisch aufweisbaren Beziehungen zu tun, sie muß ihre Feststellungen nach allgemeiner psychischer Gesetzmäßigkeit orientieren und hat demgemäß die Arbeit der

---

[1]) Lipps, „Leitfaden der Psychologie“. 2. Aufl. Abschnitt I 1.

[2]) So hat beispielsweise Lipps die generelle Eigenart des ästhetischen Gegenstandes zu bestimmen gesucht, wenn er in einer Abhandlung „Von der Form der ästhetischen Apperzeption“ (Halle 1902) oder neuerdings in seiner Ästhetik I u. II (Hamburg 1903, 1906) die Einfühlung und ihre spezifisch ästhetische Betätigungsform analysiert.

allgemeinen Ästhetik zur Voraussetzung. Sie will nicht beschreiben, sie fußt auf den Ergebnissen der Deskription. Sie sucht zu erklären, genauer: die Bedingungen anzugeben, unter denen der individuell bestimmte Eindruck eines Kunstwerks zustande kommt.

Zweites Kapitel.

Das Kunstwerk als Gegenstand der individualisierenden Ästhetik.

Das Kunstwerk, das als ein individueller Zusammenhang wirkungskräftiger Faktoren aufgefaßt und bewertet wird, das die Kunstgeschichte als Schöpfung des Künstlers in die Entwicklung der Kunst und des Könnens einreiht, von dem wir allerlei äußere Bestimmungen anzugeben in der Lage sind, das Proportionen besitzt, das in Tempera oder Öl gemalt ist, das in Versen oder Prosa abgefaßt ist, dessen inneren Bau die eindringende psychologisch-ästhetische Analyse aufzeigen soll, — dieses Kunstwerk ist nicht der Gegenstand eines sich selbst überlassenen ästhetischen Genießens. Von alledem weiß der Genießende zunächst nichts. Sein „Kunstwerk" ist ihm gegenwärtig als geheimnisvolle, sinnlich-seelische Einheit, die ihn seltsam erweitert und erfüllt. In der rückschauenden Betrachtung findet er ein Gefühlserlebnis und charakterisiert nach ihm „das Kunstwerk". Er ist tragisch, erhaben, abgeklärt oder anmutig, humoristisch, vergeistigt, edel und was er ihm sonst noch für gefühlsmäßige Charakteristik verleihen mag. Jene Kenntnis von Proportionen Tempera und Öl, Versen und Reimen wird er als ein störendes Element zurückweisen. Er wird der Meinung sein, daß alles, was man in dieser Art am Kunstwerk zu loben habe, das größte Lob dadurch erfahre, daß man es nicht lobe, weil man es im Genießen nicht bemerke.

Dieses im ästhetischen Genuß gegenwärtige Kunstwerk gilt uns aber als ein Resultat der ästhetischen Apperzeption des Subjekts und der im Einzelfall genauer zu bestimmenden, immer aber vorhandenen wirkungsfähigen Faktoren, deren einmaliger Zusammenhang für die Eigenart des ästhetischen Erlebnisses verantwortlich gemacht und ebenfalls als „das Kunstwerk" angesprochen wird. Dieses ist nicht erhaben und tragisch, anmutig und humorvoll, aber es besitzt bestimmte Maße und Proportionen usw. Dieses „Kunstwerk" ist auch nicht etwa ein bloßer Wahrnehmungsgegenstand, seine Bestandteile sind nicht Farben und Leinwand, oder Marmor-

stücke, oder Lautfolgen, oder Violintöne, seine „Teile" im strengen Sinn dieses Wortes sind vielmehr die in den Tönen oder Farben, Steinen oder Worten fundierten Wirkungsfaktoren, die jeweils eine ästhetische Apperzeption maßgebend beeinflussen. Hier erscheint demnach eine terminologische Sonderung der verschiedenen Verwendung des Wortes „Kunstwerk" notwendig.

Wir nennen das im ästhetischen Genuß gegenwärtige Kunstwerk, dem der Genießende einen individuell bestimmten Gefühls- und Gedankengehalt zuweist, den ästhetischen Gegenstand oder das genossene Kunstwerk. Er entsteht nur in einem ästhetisch Apperzipierenden, ist nur in einem solchen Bewußtsein „real" und ist das Resultat einer hier und jetzt vollzogenen Einfühlung. Seine Elemente also sind Gefühle, genauer gesagt eingefühlte Gefühle. Will man an diesem ästhetischen Gegenstand Teile unterscheiden, so sind es weder beliebig umherirrende Gefühle, noch starre leblose Materialstücke. Zum ästhetischen Gegenstand gehört, „daß seine Gestalt Leben und sein Leben Gestalt sei".[1])

Wir unterscheiden von ihm den künstlerischen Gegenstand, das geschaffene Kunstwerk, als den individuellen Zusammenhang wirkungsfähiger Faktoren, dem bei passender Apperzeption das Zustandekommen jenes ästhetischen Gegenstandes zu verdanken ist. Der ästhetische Gegenstand beschäftigt die Ästhetik, wenn sie frägt: was wird ästhetisch genossen? Die Beantwortung ist im wesentlichen eine deskriptive Aufgabe der Grundlegung der Ästhetik.[2]) Der künstlerische Gegenstand erwächst erst mit der Frage:

---

[1]) Schiller, „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts" Brief 15.

[2]) Volkelt nennt — bezeichnend genug für das konsequent auf das ästhetische Genießen gerichtete Interesse der allgemeinen Ästhetik — das geschaffene Kunstwerk: „die vorästhetische Grundlage" (System der Ästhetik I S. 4/5; 11/12). Witasek unterscheidet das Kunstwerk, das zu dem Beschauer in „Kausalrelation" stehe — das geschaffene Kunstwerk und das Kunstwerk, welches zu dem genießenden Subjekt in „Zielrelation" stehe, worauf das Gefühl bezogen ist (Grundzüge der allg. Ästhetik S. 21/22). Poppe scheidet zwischen der ästhetischen Form und der technischen Form eines Kunstwerks. Seine von anderem Gesichtspunkt vorgenommene Scheidung trifft den Unterschied von genossenem und geschaffenem Kunstwerk. Er erkennt den großen methodischen Wert einer solchen Scheidung, beschäftigt sich aber in seinem im übrigen lehrreichen Aufsatz nicht weiter mit den allgemeinen Erkenntnisbedingungen des künstlerischen Gegenstandes. Zschr. für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft I 1. S. 88f. „Von Form und Formung in der Dichtkunst".

warum wird dieses nun gerade so und nicht anders ästhetisch genossen? Welches sind die objektiven, d. h. im Objekt gegebenen Bedingungen für das Zustandekommen des individuell bestimmten ästhetischen Gegenstandes? Hier soll das Kunstwerk, nämlich das jetzt und hier genossene, erklärt und aus der Erkenntnis des Mechanismus von Ursache und Wirkung eine allgemeine Einsicht in das Problem der künstlerischen Darstellung gewonnen werden. Der künstlerische Gegenstand ist somit das eigentliche Objekt der individualisierenden Ästhetik. Er ist ein in bestimmter Weise Geformtes außer mir und unabhängig von mir Seiendes, das von einem Ich entsprechend apperzipiert, den ästhetischen Gegenstand erzeugt. Er ist der in einem sinnlichen Material verschieden fundierte Komplex objektiver Bedingungen eines ästhetischen Erlebens. Es liegt also in seinem Begriff und ist in seiner Ableitung bereits enthalten, daß er seine Eigenart und besondere Geltung an der des ästhetischen Gegenstandes orientiert. Eine individualisierende Ästhetik muß daher den ästhetischen und künstlerischen Gegenstand beständig aneinander messen, denn es kann sich für sie nicht darum handeln, einen beliebigen Zusammenhang verursachender Elemente zu erfassen, sondern lediglich den für das ästhetische Erleben wichtigen und auch hier nicht für ein beliebiges, sondern für das jetzt und hier gegebene, individuell bestimmte ästhetische Erlebnis. Die Konsequenzen dieser Forderungen reichen weit; weiter, als es wissenschaftlicher Erkenntnis gegeben scheint, sie zu erfüllen. Wir müssen daher einige Einschränkungen hinzufügen, die den Gegenstand dieser individualisierenden Ästhetik genauer bestimmen und als notwendige Begrenzungen der Lösung ihrer Probleme hinzunehmen sind.

Drittes Kapitel.

Bedingungen der Erkenntnis des künstlerischen Gegenstandes.

Das Ziel der individualisierenden Ästhetik ist zunächst der Nachweis der ein bestimmtes ästhetisches Erleben bedingenden Faktoren. Wir haben nun oben bereits darauf hingewiesen, daß ein Teil von ihnen als eine Privatsache des Individuums wissenschaftlicher Feststellung entzogen sei. Die Forschung beschränkt sich demnach auf den Nachweis der an dem „Kunstwerk“ als dem individuellen Zusammenhang wirksamer Elemente aufweisbaren Qualitäten, sie zielt auf die Erkenntnis der „objektiven“ Bedingungen, die sich für Form

und Verlauf eines ästhetischen Erlebens aufzeigen lassen. Aber auch wenn es gelänge, diese objektiven Bedingungen restlos in Begriffe einzuordnen, das persönliche ästhetische Erlebnis, als das Produkt einer bekannten und einer unbekannten, einer Konstanten und einer Variablen bliebe nach wie vor in der feineren Ausgestaltung seines Mechanismus der wissenschaftlichen Erkenntnis entzogen. Es scheint, als sei damit eine letzte Grenze ästhetischer Erkenntnis gezogen und als habe ein gutes Teil der Mißverständnisse und Unbegreiflichkeiten in künstlerischen Dingen, der unausgleichbaren Gegensätze in der Beurteilung und Auffassung einzelner Kunstwerke in dieser Tatsache ihren Grund. Auch die Ästhetik kann nicht erwarten, die hier gesetzte Schranke zu überwinden. Sie kann nur hoffen in klarer Erkenntnis derselben Irrwege zu vermeiden. Sie muß dementsprechend ihre Begriffe bilden.

So scheint es für den Nachweis der objektiven Bedingungen des ästhetischen Genusses notwendig, ein allgemeines ästhetisches Subjekt als den bewußtseinsmäßigen Zusammenhang der von der Psychologie nachgewiesenen Elemente der ästhetischen Apperzeption anzunehmen. Denn soviel ist wohl klar, daß die an dem Ding der Außenwelt aufzeigbaren ästhetisch wirksamen Faktoren nur soweit als solche Geltung besitzen, als man eine entsprechende Apperzeptionsweise an das Ding heranträgt. Wird ein als Statue geformter Marmorblock zu einem physikalischen Experiment verwendet, so läßt sich dem Physiker bei der Betrachtung des Marmors kein ästhetisches Erleben zumuten. Weiterhin aber kann es sich auch nicht um eine individuelle ästhetische Apperzeptionsweise handeln. Ihren Feststellungen mangelte jede Möglichkeit einer Verallgemeinerung. Sie wird erst durch die Voraussetzung eines allgemeinen ästhetischen Subjekts gewährleistet, welches nun freilich nichts anderes sein kann, als der dem individuellen Bewußtsein nachgebildete überpersönliche Zusammenhang jener Akte, in denen ein Kunstwerk genossen wird. Beschreibung und Umgrenzung eines solchen ästhetischen Ichs ist in erster Linie Sache der allgemeinen Ästhetik, die das ästhetische Erleben von anderem abgrenzt und beschreibt und insofern psychologisch oder besser gesagt phänomenologisch deskriptiv arbeitet. Aber auch die Geschichte, die Kunst- und Kulturgeschichte überhaupt, wird in der Konstituierung desselben zu Rate zu ziehen sein. Freilich nicht für den Nachweis der spezifisch ästhetischen Akte — dies ist die Sorge der ästhetischen Phänomenologie — wohl aber für die feinere Aus-

gestaltung, die es ermöglicht, die grobe Struktur eines allgemeinen ästhetischen Subjekts noch einigermaßen zu verfeinern und zu nuancieren, ohne ihm doch jene überpersönliche Geltung zu nehmen. Die Kulturgeschichte arbeitet, wenn sie Fühlen und Denken eines Zeitabschnittes analysiert, selbst an dem Aufbau eines allgemeinen geistigen Ich und wenn auch die Phänomenologie ihre Zusammenhänge sowohl über dem persönlichen, als auch über dem historisch erfaßbaren Bereich zu bilden hat, so spricht doch vieles dafür, daß die spezielle Ästhetik das immerhin leere Schema eines allgemeinen ästhetischen Subjekts einigermaßen lebendig auszufüllen sucht, indem sie das Denken und Fühlen jener Zeit berücksichtigt, aus der heraus der Künstler geschaffen hat. Denn das innere Leben eines Kunstwerkes besteht nicht aus zeitlosen, sich gleichbleibenden Gefühlen. Es erwächst aus der besonderen, zeitlich bedingten Bewußtseinslage, hat in diesem Erdreich sein vielverfasertes Wurzelwerk nach allen Seiten hin ausgestreckt und überall her Lebensstoffe in sich eingesogen. So steht es empfangend und gebend in den großen Zusammenhängen des geistigen Lebens und setzt bei dem Genießenden den gleich lebendigen Zusammenhang als Vorbedingung aller Beseelung voraus. Wenn Hebbel z. B. über das Drama der Gegenwart philosophiert, ist er mit Glück bestrebt, aus dem geistesgeschichtlichen Verständnis derselben die künstlerisch notwendige Gestaltung eines neuen Dramas zu entwickeln. Man vergleiche etwa sein Vorwort zu „Maria Magdalena". S o bestimmt sich das allgemeine ästhetische Subjekt, das eine individualisierende Ästhetik zur Lösung ihrer Probleme bedarf, in seiner allgemeinen Struktur phänomenologisch als Inbegriff ästhetischer Erlebnismöglichkeiten, in seiner feineren Ausgestaltung historisch als Inbegriff geschichtlich bedingter und bevorzugter Weisen ästhetischen Erlebens. Es wird für alle ästhetischen Einzelanalysen die Grundtatsache nicht außer acht zu lassen sein, „daß die ästhetischen Gegenstände erst auf dem Boden des wahrnehmenden, verknüpfenden, fühlenden Menschen" (drei wesentliche Grundbestimmungen des allgemeinen ästhetischen Subjekts) „die Eigenschaft des ästhetischen gewinnen".[1]) Es bleibt aber weiterhin auch die historische Orientierung unerläßlich. Sehr mit Recht bemerkt Carl Neumann: „In den neueren kunstgeschichtlichen Studien hat sich eine Richtung

---

[1]) Volkelt, System I S. 11.

herausgebildet, welche ihr Erkenntnisobjekt lediglich nach der formal-stilistischen Seite analysieren zu sollen und erschöpfen zu können vermeint. In dieser Richtung ist ein gesunder Rückschlag zum Ausdruck gekommen gegen jenes hybride, weder dem Geschichtlichen noch dem Künstlerischen gerecht werdende und gewachsene Gerede, das sich kulturgeschichtliche Betrachtung nannte, weil es von allem etwas, nur nichts Rechtes, seiner Aufgabe Bewußtes gab. Wer indessen den künstlerischen Problemen tiefer nachzugehen die Fähigkeit hat, wird allemal die Erfahrung machen, daß die formale Betrachtung nicht ausreicht und daß gewisse dringende Lösungen nur von einem tieferen Erfassen der Zusammenhänge des Künstlers mit der Psychologie und den geistigen Kräften seinerzeit zu erhoffen sind.“ [1])

Die gleiche überpersönliche Geltung müssen wir nun auch dem ästhetischen Gegenstand in seiner Beziehung zu dem künstlerischen zuteilen. Der ästhetische Gegenstand, so wie wir ihn bisher faßten, ist ein Einmaliges, nur im individuellen Erleben Aufweisbares, und als solches ist er ein phänomenologischer Gegenstand. Es ließe sich aber über den künstlerischen Gegenstand als den Zusammenhang wirkungsfähiger Faktoren nichts aussagen, wenn der ästhetische, der jenem seine Eigenart dankt, nicht auch über das Einzelleben hinaus, wo er doch allein aufweisbar ist, Geltung besäße. Dem phänomenologischen ästhetischen Gegenstand muß, mit anderen Worten, ein transzendenter an die Seite gestellt werden, der nichts von seinem individuellen Charakter, gerade dieser und nur dieser Gegenstand zu sein einbüßt und doch eine überpersönliche, das Einzelerleben überragende Geltung beansprucht. Zu ihm verhalten sich die phänomenologischen ästhetischen Gegenstände des Einzelerlebnisses wie die Ansichten, die verschiedene Menschen von einem Haus oder einem Baum erhalten, zu dem Haus, dem Baum. Wie hier von dem einen Gegenstand, dem Haus, gesprochen wird, so auch von Goethes Faust, von Rafaels Julius II, von Beethovens Pastorale, obwohl die entsprechenden ästhetischen Gegenstände des Einzelerlebens je nach der Individualität des einzelnen durchaus verschieden sind. Oder um ein naheliegendes Beispiel zu nehmen: ein und dasselbe Wort wird von zehn Menschen auf zehnerlei Weise ausgesprochen, bleibt aber doch dasselbe Wort mit seiner bestimmten lautlichen Geltung. So muß auch dem ästhetischen Gegenstand, an welchem der

[1]) C. Neumann, Rembrandt S. 74.

künstlerische jeweils zu orientieren ist, ein individuelles aber überpersönliches Dasein zugesprochen werden.

Und in gleichem Maße und in gleichem Sinne ist der künstlerische Gegenstand individuell und überpersönlich. Individuell: denn er ist, was er ist, nur vermöge der ihm zugewiesenen Aufgabe, den besonderen ästhetischen Gegenstand bei passender Apperzeption ins Leben zu rufen. Es gibt daher für die spezielle Ästhetik keinen allgemein gültigen Zusammenhang wirkungsfähiger Faktoren, sondern nur einen zu einem bestimmten ästhetischen Gegenstand in Beziehung gesetzten. Überpersönlich: denn dieser Ursachen komplex soll das Zustandekommen des individuellen aber überpersönlichen ästhetischen Gegenstandes, der allein Gegenstand der Erkenntnis sein kann, erklären. Spricht man also von der Objektivität oder Allgemeinheit mancher Kunstwerke, so bezieht man diese Redeweise auf ein vorausgesetztes allgemeines ästhetisches Subjekt. Man glaubt dann an dem Kunstwerk, genauer dem künstlerischen Gegenstand, Momente aufzeigen zu können, die gleiche Wirkungen auslösen müssen, soweit eben eine den Menschen gemeinsame seelische Organisation angenommen werden darf. Inwieweit dies nun geschehen kann, ist hier nicht zu entscheiden. Das ist Sache der Psychologie. Je enger man aber den Kreis der Menschen zieht, um so weiter läßt sich das Reich des Gemeinsamen ausdehnen. Es erweist sich demnach unsere oben geforderte Einbeziehung historischer Bestimmung als ein Mittel, die vorauszusetzende seelische Organisation zu nuancieren — aber freilich auf Kosten ihrer allgemeinen Geltung. In jedem Fall aber weisen Worte wie Allgemeinheit oder Objektivität bei einem Kunstwerk nur darauf hin, daß es in sich „die Einheit vieler Seelen enthält, indem es die Punkte in ihnen lebendig macht, an denen sie, bei aller ihrer sonstigen Verschiedenheit, eine der Hauptsache nach gleichartige Reaktion zu leisten vermögen“.[1])

Viertes Kapitel.
Zur Charakteristik des künstlerischen Gegenstandes.

Ästhetischer und künstlerischer Gegenstand und ein phänomenologisch und weiterhin historisch bestimmtes allgemeines ästhetisches Subjekt sind demnach die ersten und wichtigsten Hilfsbegriffe dieser individualisierenden Ästhetik. In ihrer überpersönlichen Geltung be-

[1]) Simmel, Probleme der Geschichtsphilosophie. 2. Aufl. S. 55.

deuten sie notwendige Einschränkungen der Erkenntnis der inneren Struktur eines Kunstwerks. Sie begrenzen das Maß der in dem Mechanismus von Ursache und Wirkung zu erlangenden Einsicht. Andrerseits sind sie selbst doch auch wieder nur ideelle Richtpunkte denen sich die Forschung in ihren Ergebnissen nur mehr oder minder annähern kann. Diese nämlich wird ihren Ursprung aus dem rein persönlichen Erlebnis nicht verleugnen und darf es auch nicht. In ihm allein findet sie das Material, das sie verarbeitet. Auch das Studium des als Komplex objektiver Bedingungen zusammengefaßten künstlerischen Gegenstandes kann daher nur auf Grund und in ständiger Berücksichtigung eigenen ästhetischen Erlebens erfolgen, denn es handelt sich ja in der Einzelanalyse um einen bestimmten ästhetischen Gegenstand, zu dem der künstlerische in Beziehung gesetzt wird, einer sinnlich-seelischen Einheit also, der aus den oben entwickelten Gründen wissenschaftlichen Erkennens zwar überpersönliche Geltung zuzuschreiben ist, die sich aber doch nur im eigenen Erleben realisiert und sich nur in ihm erfassen läßt. Hier wie auch sonst in den Geisteswissenschaften bleibt es daher ein Problem, letzten Endes ein Wertproblem, was in dem ästhetischen und künstlerischen Gegenstand als ein allgemein gültiges und als ein persönlich veränderliches Element anzusehen sei. Was hier, um beliebte Metaphern zu gebrauchen, „Kern“ und was „Schale“ sei, oder was „zur Sache“ gehöre und was als „persönliche Färbung“ ausscheide. Es erweist sich demnach die auf den ästhetischen Gegenstand gerichteter Apperzeption als eine natürliche Voraussetzung der den künstlerischen Gegenstand schaffenden Apperzeption. Es ist nicht, daß dieser ganz neuen Apperzeptionen unabhängig von jedem ästhetischen Erleben sein Dasein verdanke, vielmehr ist in jedem Falle das Erleben, in welchem der ästhetische Gegenstand gegenwärtig wird, vorausgegangen.

Angesichts dieses Tatbestandes kann der viel erörterten Frage, ob das Interesse des sogenannten Kunstkenners, das sich oft weniger auf das Dargestellte als auf die Darstellung richtet, noch als ästhetisches zu betrachten sei, nur terminologische Bedeutung beigemessen werden. Gewiß betrifft das Interesse an der Darstellung den künstlerischen Gegenstand, und gewiß liegen verschiedene psychische Tatbestände vor, bei einfachem ästhetischen Genießen, dem Gerichtetsein auf das gefühlsmäßige Was, und bei dem Interesse an dem Wie, an der Darstellung. Aber ebenso gewiß kann sich letzteres nur auf ersterem aufbauen

und wenn es auch dem Bedürfnis klarer Sonderung der psychischen Tatsachen entspricht, hier deutlich zu unterscheiden und das Gesonderte terminologisch festzulegen, so wird doch nicht zu übersehen sein, daß es sich dabei um ein Herausstellen von Typen handelt, die sich im wirklichen Erleben oft vermischen und nicht so glatt und reinlich geschieden sind, als es begrifflichem Denken wohl scheinen mag. Und in der Tat belehrt auch die flüchtigste Überschau der einem Kunstwerk gegenüber vorkommenden Verhaltungsweisen, wie sich ästhetischer und künstlerischer Gegenstand berühren. Die rein gefühlsmäßige Charakteristik, die einen ästhetischen Gegenstand betrifft, wechselt oft mit Bemerkungen, die sich nur auf den künstlerischen Gegenstand, auf das geschaffene Kunstwerk, beziehen können. Ganz besonders ist dies der Fall in den bildenden Künsten. Während es zu den Seltenheiten gehört, daß an einem Drama oder an einer Erzählung von Technik gesprochen wird, von dem, „wie es gemacht ist", und ein solches Interesse sich alsbald als ein anders gerichtetes dokumentiert, ist es bei einem Bilde, einer Architektur gang und gäbe, von der Technik zu reden, von dem, „wie das Bild gemalt sei", oder wie bei einem Bau dieses oder jenes Problem der Gliederung oder des Übergangs zwischen zwei Formen gelöst sei u. a. m. Begrifflich sind natürlich in der Dichtkunst wie in der Malerei der ästhetische und der künstlerische Gegenstand gleich weit und klar geschieden, aber es scheint, als seien die zwischen beiden obwaltenden ursächlichen Beziehungen in den Werken der bildenden Kunst leichter zu übersehen als bei einer Dichtung und als liege in der Sprödigkeit der ästhetischen Gegenstände der Malerei und Architektur gegenüber einer Charakteristik in Worten ein Moment, das den nach Aussprache drängenden Genießer dazu führt, statt des Erlebnisses selbst seine Verursachung, den künstlerischen Gegenstand, zu interpretieren. In jedem Falle zeigen diese Beziehungen und Verwechslungen, daß die Praxis des ästhetischen Verhaltens die Akte, welche auf den ästhetischen Gegenstand und die, welche auf den künstlerischen Gegenstand zielen, vielfach ineinander verflicht. In Eckermanns Gesprächen mit Goethe findet sich ein hierfür charakteristisches Erlebnis. Die betreffende Stelle soll in einiger Kürzung hergesetzt werden. Goethe spricht über Manzonis „Promessi sposi":

„Der Eindruck beim Lesen ist derart, daß man immer von der Rührung in die Bewunderung fällt und von der Bewunderung wieder in die Rührung, so daß man aus einer von diesen beiden großen

Wirkungen gar nicht herauskommt. Sie wissen, Aristoteles sagt vom Trauerspiele, es müsse Furcht erregen, wenn es gut sein solle. Es gilt dieses jedoch nicht bloß von der Tragödie, sondern auch von mancher anderen Dichtung. Diese Furcht nun kann doppelter Art sein: sie kann bestehen in Angst, oder sie kann auch bestehen in Bangigkeit. Die Angst entsteht im Leser oder Zuschauer, wenn die handelnden Personen von einer physischen Gefahr bedroht werden, z. B. im „Freischütz", ja in der Szene der Wolfsschlucht bleibt es nicht einmal bei der Angst, sondern es erfolgt eine totale Vernichtung in allen, die es sehen. Von dieser Angst nun macht Manzoni Gebrauch und zwar mit wunderbarem Glück, indem er sie in Rührung auflöst und uns durch diese Empfindung zur Bewunderung führt. Das Gefühl der Angst ist stoffartig [d. h. es entspringt aus dem innigsten Miterleben] und wird in jedem Leser entstehen; die Bewunderung aber entspringt aus der Einsicht, wie vortrefflich der Autor sich in jedem Falle benahm, und nur der Kenner wird mit dieser Empfindung beglückt werden."

Das Gefühl der Angst, so interpretieren wir, ist ein Teilstück des ästhetischen Gegenstandes, die Bewunderung erwächst aus einer Vergegenwärtigung des künstlerischen Gegenstandes. Ein konkretes ästhetisches Erleben kann beides in sich aufnehmen, es kann aber auch lediglich an der gefühlsmäßigen Einheit des ästhetischen Gegenstandes haften bleiben. Es entstehen verschiedene Modifikationen ästhetischen Erlebens, sozusagen verschiedene ästhetische Einstellungen. In jedem Falle aber setzt eine Analyse des künstlerischen Gegenstandes das ästhetische Erlebnis in seiner konkreten Fülle, die Bezogenheit des ästhetischen Subjekt auf den individuell bestimmten ästhetischen Gegenstand, voraus.

Daraus ergeben sich wertvolle methodische Fingerzeige für die Forschung einer individualisierenden Ästhetik. Sie gipfeln in der Frage: als was hat der künstlerische Gegenstand eigentlich zu gelten, wenn ihm die auf Einzelanalysen gerichtete Forschung in einem Kunstwerk zu bestimmen sucht, in welcher eigentümlichen Sphäre der Erkenntnis haben wir dieses Gebilde zu suchen? Sie knüpfen an oben Gesagtes an.

Die Bestimmung wäre einfach, wenn der künstlerische Gegenstand einfach als der Zusammenhang der objektiven Bedingungen für das Zustandekommen eines ästhetischen Genießens anzusprechen wäre. Allein es erweist sich, daß es diesen Zusammenhang nur gibt unter Voraussetzung einer bestimmten Apperzeption, der ästhe-

tischen. Dieser Zusammenhang „objektiver“ Bedingungen ändert sich demnach, je nachdem die ästhetische Apperzeption sich ändert und diese — wir erleben es ja an uns selbst und ersehen es aus der großen Divergenz ästhetischer Urteile — ist je nach der Persönlichkeit des Genießenden und nach der Gunst oder Ungunst des Augenblicks großen Schwankungen ausgesetzt. Was heißen hier „objektive“ Bedingungen? Ist es mehr als ein methodologischer Hilfsbegriff? Keinesfalls kann von dem Zusammenhang objektiver Bedingungen losgelöst von jeder Apperzeption die Rede sein. Diesen Zusammenhang gibt es nicht und die lose Redeweise, welche dem künstlerischen Gegenstand irgendwie eine „materielle Existenz“ zuweist im Gegensatz zu dem „Gefühlserlebnis“ des ästhetisch Genießenden ist rundweg abzulehnen. Wohl ist der künstlerische Gegenstand implizite in dem Material enthalten. Er ist durch die künstlerische Formung in eigentlichem Sinne der Worte in das Material hineingelegt worden. Aber er realisiert sich doch nur im Fall einer ästhetischen Apperzeption, einer individuell bestimmten ästhetischen Einzelapperzeption. Nur in ihr tritt er in den Wirkungszusammenhang ein, den zu untersuchen sich die individualisierende Ästhetik zur Aufgabe gemacht. Was kann bei diesem subjektiven Ursprung des Gegenstandes der Forschung die Rede von dem Zusammenhang „objektiver“ Bedingungen bringen wollen? Ist hier nicht für wahre Objektivität d. h. für die volle Realisierung des betreffenden Gegenstandes die entschiedenste Subjektivität bestimmend? Wahre Objektivität hier also gleichbedeutend mit voller Subjektivität und schrankenloser Hingabe an das eigene Erleben? Man sieht: die Methode der individualisierenden Ästhetik und ihre erkenntnistheoretische Fundierung partizipiert hier an allen Schwierigkeiten und Fragwürdigkeiten der historischen Wissenschaften überhaupt. Zweifellos sind die Sinnesdaten in der Goetheschen „Zueignung“ nicht an sich objektive Bedingungen eines ästhetischen Eindrucks; es hat keinen Sinn sie als solche gelten zu lassen bei jemand der kein Deutsch versteht. Trotzdem zerkrümelt sich uns keineswegs die Goethesche „Zueignung“ in eine beliebige Vielheit persönlich gefärbter ästhetischer Erlebnisse. Wir reden jedenfalls von der „Zueignung“. Machen wir sie mit verantwortlich für das ästhetische Erleben, so meinen wir nicht jenen im eigentlichen Sinn „vorästhetischen“ Komplex von Sinnesdaten Gesichts- und Gehörsbildern, wir meinen jenes unendlich verflochtene Gewebe von Wirkungsfaktoren, welches bei einer ästhetischen

Anschauung des künstlerischen Gebildes erst entsteht und wirkt und ob es gleich nur im individuellen Erleben sich realisieren kann, doch nicht eine willkürliche Augenblicksschöpfung des Individuums ist, sondern der das Gedicht ausmachende und in seinen Sinnesdaten fundierte, überpersönliche Zusammenhang von Wirkungsbedingungen. Hier kann, abgesehen von der Tatsache der Fundierung in einem Material, objektiv nur heißen, daß es sich um eine überpersönliche Geltung handelt. Da sich nun aber keine feste Grenze ziehen läßt, was als überpersönlich in Anspruch genommen werden darf und was auszuscheiden hat, so entsteht immer wieder das Bedürfnis, ein Kunstwerk von neuem zu analysieren. So wandert Hamlet durch die Jahrhunderte: immer ein anderer, immer derselbe. Wo liegt das „Eigentliche", das „objektiv ihm Zugehörige", wo das „Zeitlich-Vergängliche"? Keiner kann es sagen, denn keiner ist zeitlos. Und doch gebraucht die Literaturgeschichte die Fiktion dieses überzeitlichen, unveränderlichen, „ewigen" Hamlets und — bedarf ihrer. Ja, sie mißt sogar ganze Epochen an ihrem „Verständnis" für „das Drama Shakespeares", als sei Shakespeare wie ein aus der Ebene aufgewachsener Berg, nach welchem die Lage der umliegenden Dörfer bestimmt wird. Hier bleibt das Problem: wie dringt die Analyse bis zu dem, was ihr als „Kern", als überpersönlich und zeitlos Geltendes, als Letztes in diesem ureigentlichen Sinn und in seinem rein fiktiven Wert gilt? Man sieht, wie sich hier rein psychologisch-ästhetische Analyse und Wertsetzungen verschränken und unentwirrbar verquicken. Ist ungehemmte Hingabe der eigenen Persönlichkeit an das Werk oder zurücktretende, jeden persönlichen Akzent vermeidende Analyse des Gegebenen am Platze? Diese Frage kehrt in jedem einzelnen Fall bei einer wie immer gerichteten Analyse des Einzelwerks wieder. Selbst metrische Untersuchungen, die sich zunächst an der Peripherie eines künstlerischen Wirkungsorganismus zu halten scheinen, sind ebenso wie Untersuchungen über die Komposition und den sogen. „inneren" Bau eines Kunstwerks vor diese Frage gestellt. Wenn in der Metrik die einen gegen alle Buchmetrik und gegen jeden metrischen Schematismus ankämpfen, die andern vor der zügellosen Subjektivität und der regellosen Willkür jener nicht genug zu warnen wissen, so liegt diesen lebhaften, methodologischen Erörterungen allemal die Frage zugrunde, was denn in der betreffenden Dichtung als künstlerischer Gegenstand zu gelten habe, wo dies Gebilde eigentlich zu suchen sei, wie es erfassen?

Die individualisierende Ästhetik muß diese Eigentümlichkeit ihres Forschungsobjektes als eine Konsequenz jenes Verhältnisses begreifen, in welchem die Forderung der Allgemeingültigkeit zu dem letzten Endes nur im Persönlichen zu erfassenden Material der Forschung steht. Ja, sie muß sich dessen bewußt bleiben, daß dieses Problem der „Objektivität ästhetischen Erkenntnis" ganz besonders der Umstand schwierig macht, daß ästhetisches Erleben in viel höherem Maße, als etwa historisches Verstehen eine rein persönliche Sache ist. In dem Maße aber als dies so ist, scheint die Allgemeingültigkeit dieser Erkenntnis nur durch einen erheblichen Verzicht auf ihre feinere Ausgestaltung erreichbar; in jedem Falle aber die genaue Rechenschaft darüber, von welchem Gesichtspunkt aus die Analyse des Kunstwerks vorgenommen wird, eine methodische Grundbedingung.

Die folgende Untersuchung über den ästhetischen Formbegriff sucht den letzten Beziehungspunkt aller Analysen bloßzulegen. Die später folgende Einzelanalyse von Goethes „Werther" beschränkt sich dagegen auf den Nachweis der in diesem Kunstwerke ineinander geflochtenen Grundformen der ästhetischen Auffassung der menschlichen Rede, wie sie in den vorhergehenden Abschnitt genauer beschrieben werden. Diese Beschränkung bietet die Möglichkeit den Kreis allgemeingültiger Wirkungsfaktoren, eben weil sie an den allgemeinsten Grundzügen der Auffassungsform orientiert werden — einigermaßen sicher und einwandsfrei zu bestimmen.

Zweiter Abschnitt.

Über den ästhetischen Formbegriff.

Vorbemerkung.

Es gehört mit zu den großen Übelständen in der Ästhetik, daß keine ihrer Darlegungen ohne das Wort „Form" auskommen kann. Zumal die auf Kausalerklärung gerichteten Bemühungen sehen sich alsbald in die Zwangslage versetzt, diesen Begriff herbeizuziehen. Denn wird nach den „Ursachen" des ästhetischen Genusses geforscht, so teilt sich alsbald das an sich Einheitliche, welches man das Kunstwerk zu nennen pflegt, unter verschiedene Kategorien, die, einem vorwissenschaftlichen Stadium der Reflexion über Kunst und Kunstwerke entstammend, sich den ersten Versuchen einer

Sonderung und Systematisierung der in der Einheit des Kunstwerks gebotenen Vielheit der Elemente nur zu willig darbieten. So redet man von der Form, dem Gehalt, dem Stoff, den Motiven, der Fabel, dem Material des Kunstwerks, und indem ein jedes dieser Worte zu einem jeden bald in Zusammenhang bald in Gegensatz gebracht wird, ergibt sich eine Vielheit der Bedeutungen, die in der Fülle erzeugter Missverständnisse als ein wahres Gestrüpp die freie Bahn der Erforschung und Darlegung der geltenden Zusammenhänge behindert. Ganz besonders hat die Kontroverse der „Formalisten" und der „Gehaltsästhetiker", die die Ästhetik, zumal die deutsche, wie ein böses Schicksal zu beherrschen schien, die Vieldeutigkeit des Formbegriffs in der Ästhetik gesteigert. Dabei pflegt die Stellungnahme in diesem Streit mit einer Art persönlichen Eintretens für die verfochtene Meinung verbunden zu sein, die eine ruhige Klärung der mit dem Formbegriff gegebenen Probleme einigermaßen erschwert. Im deutlichen Bewußtsein dieser Schwierigkeiten hätten wir daher um dieses Wort am liebsten einen weiten Bogen gemacht, gehörte es nicht zu den notwendigen Vorbegriffen unserer Untersuchung. Wir wollen sehen, ohne allzugroße Ausführlichkeit den Formbegriff zu bestimmen, geben uns freilich nicht der Hoffnung hin, in dem Wenigen, was wir zu sagen haben, das Problem zu erschöpfen. Vielleicht genügt es Mißverständnissen vorzubeugen.

Der in künstlerischen Dingen verwendete Formbegriff — und nur um ihn handelt es sich — orientiert sich vornehmlich nach drei Seiten. Eine Klärung läßt sich am besten erreichen, wenn man ihn in diesen Beziehungen verfolgt. Was man mit dem Wort in der Ästhetik so ungefähr zu bezeichnen pflegt, ist ja bekannt. Es dient zum Hinweis auf das, was an dem Kunstwerk irgendwie an dem Sinnlichen haftet, aber eigentlich nicht durch die Sinne erfaßt wird und doch ebenso wie dieses an der Oberfläche und Außenseite des Ganzen zu finden ist. Allen Formbegriffen — dies möge zur Vermeidung von Mißverständnissen vorweg bemerkt werden — ist diese Verwendung eigentümlich. Jeder von ihnen — wie er auch des Näheren zu bestimmen sei — hat sozusagen die Funktion ein Äußeres, an der Oberfläche Gegebenes einem Inneren gegenüberzustellen. Was nun freilich als Außen und Innen zu gelten habe, wechselt je nach dem Standpunkt der Betrachtung, so daß je nach der gestellten Frage ein und dasselbe Element des künstlerischen Ganzen bald zur Außen-, bald zur Innenseite zu rechnen ist, wie eben die Zerlegung des an sich Einheitlichen geschieht. Die

Bedeutung des Wortes ist aber je nach dem Begriff, zu dem es in Gegensatz gebracht wird, eine toto coelo, verschiedene.

Wir versuchen im folgenden den Formbegriff in den Begriffspaaren „Form und Gehalt" (Inhalt) „Form und Stoff" (Sujet, Vorwurf) und „Form und Material" auf Grund der Ergebnisse der Phänomenologie des ästhetischen Erlebens zu bestimmen, um schließlich den in der speziellen Ästhetik allein möglichen Formbegriff daraus zu entwickeln. Wir fragen: Was kann, ohne aus dem Bereich des Ästhetischen herauszutreten, die Rede von der Form eines Kunstwerks in diesen drei Entgegensetzungen zu Gehalt, Stoff, Materal, besagen. Wir untersuchen, kurz gesagt, Relationen auf ihren logischen Gehalt und übertragen eine in der neueren Erkenntnis-Phänomenologie von E. Husserl ausgebildete Methode der Behandlung logischer Probleme auf das ästhetische Gebiet.

Erstes Kapitel.

Form und Inhalt (Gehalt).

Die neuere Ästhetik, soweit sie ihre Probleme an der Psychologie geklärt hat, ist sich darüber einig, daß die Beziehung zwischen Form und Inhalt (oder Gehalt) eine symbolische Relation sei, genauer die symbolische Relation der Einfühlung.[1] Diese Auffassung erscheint als die nach dem heutigen Stande der psychologischen Forschung angemessenste Kennzeichnung jener ästhetischen Grunderkenntnis, die Schiller zu Beginn der idealistischen deutschen Philosophie in dem 15. Brief über die „Ästhetische Erziehung" in folgende Worte faßt: „Ein Marmorblock, obgleich er leblos ist und bleibt, kann darum nichtsdestoweniger lebende Gestalt durch den Architekt und Bildhauer werden; ein Mensch, wie wohl er lebt und Gestalt hat, ist darum noch lange keine lebende Gestalt. Dazu gehört, daß seine Gestalt Leben und sein Leben Gestalt sei. Solange wir über seine Gestalt bloß denken, ist sie leblos, bloße Abstraktion; solange wir sein Leben bloß fühlen, ist es gestaltlos, bloße Impression. Nur indem seine Form in unsrer Empfindung lebt und sein Leben in unserm Verstande sich formt, ist er lebende Gestalt, und dies wird überall der Fall sein, wo wir ihn als schön beurteilen." Das an eine Gestalt oder überhaupt an ein sinnlich Wahrgenommenes oder Wahrnehmbares gebundene Leben verdankt dieses Dasein, so sagt

[1]) Lipps, Archiv f. Ps. IV S. 466. Ästhetik I u. II.

die Psychologie, der Einfühlung. Die psychologisch-ästhetische Forschung der letzten Jahrzehnte von VISCHER und LOTZE bis zu den neuesten Arbeiten von LIPPS hat zur Ausführung und Begründung dieser Ansicht ein reiches Material zutage gefördert. Darauf sei hier verwiesen.

Wichtig aber für die Bestimmung des Formbegriffs ist das Verhältnis dieser Auffassung zu einer früheren von FECHNER vertretenen. Nach ihr wird, wie es KÜLPE präzisiert hat, „das ästhetische Gefallen von zwei Faktoren, einem direkten und einem assoziativen Faktor, abhängig gemacht. Der Genuß eines Kunstwerks wird damit zu einer Funktion zweier Variablen, der äußeren durch die sinnfälligen Eigenschaften bestimmten Erscheinung und alles dessen, was unsere Erfahrung, unsere Einbildungskraft geschäftig hinzubringt. Sonach kann von einer Vorstellung eine doppelte ästhetische Wirkung ausgehen, eine unmittelbare und eine mittelbare.“ [1]) Aber selbst mit den sehr wertvollen Einschränkungen, die KÜLPE dem Begriff des assoziativen Faktor. in dem oben erwähnten Aufsatz beigibt, ist diese Auffassung des Verhältnisses von Form und Gehalt als einer assoziativen Verbindung nicht haltbar. Es ist hier nicht der Ort, sie in ihr Für und Wider zu verfolgen. KÜLPE selbst hat sie wieder aufgegeben.[2]) Uns interessiert aber die Konsequenz dieser Anschauung für den Formbegriff. Nach ihr lassen sich Form und Inhalt als selbständige Einheiten mit selbständigen ästhetischen Wirkungen auffassen. Es entwickelt sich der Begriff einer von dem Inhalt unabhängigen Form des Kunstwerks, zu der ein seelischer Inhalt als ein assoziativ Herbeigetragenes nur hinzukommt. Die theoretische Voraussetzung für den alten Streit, ob die künstlerische Wirkung in der Form liege oder im Inhalt, scheint damit gegeben.

Der Formbegriff, der sich aus der Auffassung von Form und Inhalt als Glieder einer Einfühlungsrelation entwickelt, läßt eine solche Verselbständigung nicht zu. Für sie gibt es im Reich des Ästhetischen keinen Inhalt ohne Form und keine Form ohne Inhalt. Weshalb denn auch der Streit der Formalisten und Gehaltsästhetiker — wenigstens in der alten Weise — von vornherein hinfällig wird.

---

[1]) KÜLPE, „Über dem assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks.“ Vierteljahrsschrift für wiss. Philos. XXIII S. 149.

[2]) Vgl. Gött. Gel. Anz. 1902.

In allen Formen also liegt ein Leben, eine bestimmte Beseelung und zwar so unmittelbar, daß in „einem einzigen ungeteilten psychischen Akt"[1]) Form und Inhalt erfaßt werden. Das Kunstwerk ist nach dieser Auffassung ein schlechthin einheitliches Gebilde. Erst unser Denken sondert zur gedanklichen Bewältigung das Einheitliche in eine Zweiheit und betrachtet es als eine Verbindung, oder Verschmelzung beider. Der Fehler liegt nun nicht in dieser gedanklichen Sonderung — die ist ein Notbehelf — sondern in der Annahme, es sei dies Verbundensein der unterschiedenen Faktoren wirklich einer Bindung zu verdanken, die unser Intellekt mit Elementen vollzieht, die ihm erst selbständig geboten werden. In Wahrheit aber ist doch im ästhetischen Genuß von einer solchen verknüpfenden Tätigkeit bereitliegender seelischer Elemente an ein Sinnliches nichts zu verspüren. Es handelt sich vielmehr gerade um die Entstehung dieser Elemente nicht vor, sondern in der eigentümlichen sinnlich-seelischen Einheit, als welche uns das Kunstwerk im eigenen Erleben gegenständlich wird. Man braucht doch nur zu fragen, wie und wo denn dieses Seelische als ein selbständiges Element uns bereits gegeben sei, um in der Verlegenheit, welche die Antwort bereitet, einen Hinweis zu finden, daß es sich nicht um eine Verbindung getrennt vorkommender Elemente, sondern um die nachträgliche Sonderung eines an sich Ungeteilten handelt. Die Assoziation, auf welcher die Fechnersche Unterscheidung des assoziativen und direkten Faktors beruht, versagt bei der angemessenen Beschreibung dieser eigentümlichen Einheit des Kunstwerks. So hat die Psychologie, indem sie der Assoziation lediglich die Aufgabe des Herbeischaffens des psychischen Materials übertrug, an ihre Stelle den Akt einer symbolischen Auffassung gesetzt.[2]) Er besagt, daß gleichzeitig mit einem, wie immer beschaffenen Akt der Gegenstandsauffassung ein weiterer im Bewußtsein gegeben sei, der diesen Gegenstand als Symbol für ein anderes, nicht in gleicher

---

[1]) Lipps, Archiv f. d. Ges. Ps. IV S. 467.

[2]) Zur Vermeidung übelster Mißverständnisse sei vorweg bemerkt, daß dieser Symbolbegriff der Einfühlung nichts gemein hat mit dem, was die populäre Begriffsbildung unter Symbol versteht, wenn sie sagt, der Heiligenschein oder die Regimentsfahne sei ein „Symbol" für dies oder jenes. Symbol — ästhetisch gesprochen — ist nur, was ein inneres Leben im Sinne Schillers ausdrückt; man hat zu unterscheiden: Einfühlungssymbole — die ästhetisch allein geltenden — und Bedeutungssymbole, an denen unser tägliches Leben überreich ist. Vgl. weiter unten S. 32f. u. Lipps, Ästhetik II S. 90.

Weise Gegebenes auffaßt. Das Symbolisierte ist nun das Ziel der vielfach verwobenen Akte. Es ist in dieser eigentümlichen, nicht näher zu beschreibenden, aber im Eigenerleben unmittelbar aufweisbaren Weise an den Wahrnehmungsgegenstand — zumeist ein Sinnliches oder in Sinnlichem Fundiertes — gebunden, so daß sich beide zu einer geheimnisvollen, unauflösbaren Einheit verschmolzen darbieten — eben als genossenes Kunstwerk, als der ästhetische Gegenstand. Dieser erschöpft sich in dem Ineinander von Form und Inhalt und weist alles von sich ab, was nur assoziativ an ihn herangetragen wird, ohne von dem Akt dieser symbolischen Auffassung erfaßt zu werden.

Aus dieser durch die neuere Psychologie aufgedeckten Struktur des ästhetischen Gegenstandes erwächst nun also der Begriff einer symbolischen Form als Resultat der unmittelbaren Zerlegung eines an sich Einheitlichen in die für unser Erkennen notwendige Zweiheit. Etwas ist Form, heißt demnach, daß es Symbol ist für ein nicht in gleicher Weise Gegenwärtiges. Und ergibt sich weiterhin, daß zu dem Gehalt des Kunstwerks nur gehört, was symbolisiert wird im Sinne des Eingefühlten, so gehört zur Form nur, was symbolisiert. Mögen also in dem Kunstwerk die Elemente noch anders zueinander in Beziehung gesetzt werden können — was sie letzten Endes zu der Einheit des Kunstwerks zusammennimmt, ist die alles durchdringende symbolische Einfühlungsrelation von Form und Inhalt. Demnach ist nichts an sich Form oder Inhalt. Es gehört vielmehr eine besondere Weise der Auffassung dazu, ein Gegebenes als Symbol für ein anderes zu nehmen. Form und Inhalt bedingen sich so, daß eines nur in Bezug auf ein anderes Form oder Inhalt sein kann. Damit ist die aus der Fechnerschen Formulierung ableitbare, besondere und selbständige Wirkung der Form neben dem Inhalt abgewiesen.

Nichts freilich hindert, Fechners direkte Faktoren, das sinnliche Material, in welchem die Symbole zumeist fundiert sind, irgendwie zusammenzufassen und in dieser besonderen Ordnung eine Formung zu erkennen. Nur hat ein daraus entwickelter Formbegriff mit dem symbolischen der Ästhetik zunächst nichts gemein. Er berührt sich mit ihm, weil diese Form in dem gleichen Material fundiert ist. Im übrigen aber meinen beide Begriffe ein Verschiedenes, denn wie viel Formen auch durch Zusammenordnung und Vereinheitlichung verschiedener Daten entstehen mögen, werden sie nicht zugleich als

Symbole für ein in ihnen gegebenes „Leben“ erfaßt, so haben sie mit dem symbolischen Formbegriff der Einfühlungsrelation nichts gemein. Andrerseits findet, wenn gegebene Sinnesdaten als Symbole genommen werden, immerhin eine Zusammenordnung und Vereinheitlichung statt und daraus erklärt sich wohl diese eigentümliche Übertragung des sonst anders bestimmten allgemeinen Formbegriffs auf den Symbolzusammenhang. Soll er nun aber in ästhetischen Untersuchungen Verwendung finden, so muß dieser Symbolcharakter und zwar im Sinnne der Einfühlung für ihn wesensbestimmend sein. Nicht das Zusammengefaßtwerden, sondern das Symbolisieren, das Ausdrücken eines „Lebens“, macht hier aus den Sinnesdaten eine Form.

Wie geschieht denn im übrigen dieses Zusammenfassen der Sinnesdaten in dem ästhetischen Erleben? Wenn Farben und Linien gegeben sind oder Töne oder Wortfolgen und nun diese Mannigfaltigkeit zu einer Einheit zusammengenommen wird, so handelt es sich doch im ästhetischen Genuß nicht um eine beliebige Einheit, sondern lediglich um die des Kunstwerks. Das Vereinheitlichende liegt aber, wie es scheint, nicht in einer irgend woher orientierten Zusammenordnung, sondern in dem aus Sinnlichem und Seelischem bestehenden, einzigartigen und begriffsfremden Wesen des künstlerischen Ganzen. Das Sinnliche aber als eine gegebene Vielheit trägt diese Einheitlichkeit nicht in sich selbst. Sie muß irgendwie hineingelegt werden. Sie kann nur in dem Inhalt, dem Symbolisierten, zu suchen sein. Und mag nun für dessen Zustandekommen in dem Erlebenden noch so viel geschehen, was als eine Verknüpfung, Ordnung und Vereinheitlichung nach bestimmten, der Analyse der ästhetischen Apperzeption zu entnehmenden Regeln anzusehen ist, die letzte Instanz dieser Einheit bildet allemal das hinter dem Sinnlichen durch Akte symbolischer Auffassung erfaßte, eigentümliche Leben des Kunstwerks, jenes Unfaßbare, für den Verstand, wie Goethe sagt, Incommensurable.

So scheinen denn hier Form und Inhalt zuguterletzt ihr Rollen zu tauschen: was eine Mannigfaltigkeit vereinheitlicht, wird gemeinhin bezeichnet als seine Form. Im Akte der ästhetischen Symbolauffassung übernimmt diese Funktion der Inhalt. Denn nur soweit das Material vom Leben erfüllt ist, besitzt es eine künstlerisch in Betracht kommende Einheit. Und wenn es sonst der Form eigentümlich ist, verschiedene Inhalte in sich aufnehmen zu können, so daß man sie als das Gleichbleibende von dem Wechsel der Inhalte

scheidet, ist das mit dem symbolischen Formbegriff der Einfühlung Gemeinte ein schlechthin Einmaliges, nur für ein Bestimmtes als Form Geltendes. Warum nun ein solcher Symbolzusammenhang überhaupt als Form bezeichnet wird, ist ein Problem, das uns hier weiter nicht zu beschäftigen braucht. Genug, daß der Sprachgebrauch gilt. Er erklärt sich wohl aus der zusammenfassenden Tätigkeit, die mit der Symbolauffassung verquickt ist, und der damit ermöglichten Kreuzung dieses Formbegriffs mit denen, die sich aus der Entgegensetzung von Form und Stoff und Form und Material ergeben.

Damit ist wohl die Eigenart des symbolischen Formbegriffs genügend gekennzeichnet. Er wird aus dem Wesen des ästhetischen Gegenstandes, wie ihn Schiller als lebende Gestalt gekennzeichnet und die neuere Psychologie mit dem Begriff der Einfühlung beschrieben hat, abgeleitet. Er besitzt zunächst nur für ihn Geltung und Wert. Er ist aber auch für die Bestimmung des künstlerischen Gegenstandes von Bedeutung. Müssen sich doch im künstlerischen Gegenstand, wenn anders er das ist, was er sein soll, nämlich der Bedingungskomplex für ein ästhetisches Erleben, die Anweisungen für die symbolische Auffassung finden! Indessen ist die nähere Charakteristik dieser Beziehung erst möglich, wenn der Formbegriff nach seinen anderen Entgegensetzungen dem Stoff und dem Material bestimmt ist, — Begriffen, die ihre Verwendung eigentlich erst bei den Analysen zu finden scheinen, die den künstlerischen Gegenstand betreffen; denn Fragen nach dem Material und dem Stoff liegen außerhalb des Interesses des einfach Genießenden. Sie bilden sich erst, wenn sich die Auffassung auf der Suche nach einer Kausalerklärung des jetzt und hier Genossenen, dem Problem der künstlerischen Gestaltung zuwendet.

Zweites Kapitel.

Form und Stoff (Gegenstand, Sujet).

Wenn verschiedene Künstler ein und denselben Stoff verschieden behandeln (man sagt dafür auch Vorwurf, Sujet, Gegenstand, Thema, Aufgabe), so heißt es in der Literaturgeschichte, es sei „derselbe Stoff“ einmal als Roman oder Novelle, als Drama oder als Ballade, und in der Kunstgeschichte, er sei als Rundplastik, als Relief, als Fresko usw. behandelt. So erzählt Zschokke in seiner Selbstschau von einem „poetischen Wettkampf“, der im Jahre 1802 in Bern

zwischen ihm, HEINRICH KLEIST und LUDWIG WIELAND stattgefunden habe. „In meinem Zimmer,“ so heißt es, „hing ein französischer Kupferstich, la cruche cassée. In den Figuren desselben glaubten wir ein trauriges Liebespärchen, eine keifende Mutter mit einem zerbrochenen Majolikakrug und einen großnasigen Richter zu erkennen. Für WIELAND sollte dies Aufgabe zu einer Satyre, für KLEIST zu einem Lustspiele, für mich zu einer Erzählung werden. — KLEISTS zerbrochener Krug hat den Preis davongetragen.“ Diesen Dichtern bot sich in dem Kupferstich der „Stoff“, den sie verschieden bearbeiteten, und man hielt die Gleichheit der Bedingungen für den poetischen Wettkampf durch die Gleichheit des Vorwurfs, der „Aufgabe“, für gewährleistet. KLEIST hat außerdem in einer kurzen Vorrede zu seinem Lustspiel den auf dem Kupferstich dargestellten Vorgang — den „Stoff“ — in Worte gefaßt.[1])

Uns interessiert nun Ursprung und Wesen des zugrunde liegenden Formbegriffs.

Der hier umschriebene Formbegriff ist nicht der symbolische der Einfühlung. Es können verschiedene Stoffe eine Form und ein Stoff verschiedene Formen annehmen. Damit ist gesagt, daß sich die Begriffspaare „Form und Stoff“ und „Form und Inhalt“ nicht decken. So wenig Form und Inhalt zu trennen sind und die Anschauung, als handle es sich um die Verknüpfung selbständig gegebener Einheiten, abgewiesen werden mußte, so natürlich werden Form und Stoff als nicht bloß unterscheidbare, sondern von vornherein gesonderte und nachträglich irgendwie zusammengeschlossene selbständige Einheiten gedacht. Dabei mag freilich eine flüchtige Betrachtung beide Begriffspaare zunächst vermengen. Die Form ist, wie auch der dem Stoff entgegengesetzte Formbegriff, näher zu bestimmen sei, jedenfalls wie im ersten Fall ein Außeres, an der „Oberfläche“ Gegebenes. Der Stoff also, so geht der Gedanke weiter, ein Inneres, ein „in der Form Enthaltenes“, also ebenfalls ein „Inhalt“. Damit ist der äußerst verwirrenden Gleichsetzung von „Inhalt“ und „Stoff“ auf Grund des Enthaltenseins in der Form der Boden bereitet. Wurde nun, wie es die formalistische Ästhetik mit Vorliebe tat, der Dualismus von Form und Inhalt zum Prinzip erhoben, deutete man die für experimentelle Untersuchungen recht brauchbare FECHNERsche Unterscheidung des direkten und assoziativen Faktors als psychologisch exakte Beschreibung des ästhetischen

[1]) Vgl. Kleists Werke, herausg. von TH. ZOLLING. Bd. II, Einleitung.

Gegenstandes, so stand einer heillosen Verwechslung von „Inhalt“ = Gehalt (Lebensgehalt) eines Kunstwerks und „Inhalt“ = Stoff nichts mehr im Wege. Wovon denn auch die Kontroverse der Formalisten und der Gehaltsästhetiker manches erbauliche Zeugnis enthält. Erst die Erkenntnis, daß es sich in der Beziehung von Form und Inhalt um die Einfühlungsrelation handelt, entzieht der Ästhetik die theoretische Grundlage dieser Verwechslung von Stoff und Inhalt. Aber was meint man nun eigentlich in der kunstgeschichtlichen und ästhetischen Begriffsbildung mit dem Stoff, wie wir ihn in Beispielen umschrieben haben? Der Sinn dieses Wortes ist nicht ohne weiteres deutlich und es bedarf einer weiteren Umschau.

Das Eigentümliche und Schwierige dieser Begriffsbestimmung liegt in der merkwürdigen Daseinsweise des Stoffes. Wie ist er im Kunstwerk gegeben?

Im ästhetischen Gegenstand, d. h. dem genossenen Kunstwerk, ist für ihn kein Platz. Mag auch im Kunstwerk von bestimmten, ästhetischer Erkenntnis dienenden Gesichtspunkten aus einiges als Stoff zusammengenommen werden können — wie man z. B. in der Poetik von der Fabel eines Dramas zu sprechen pflegt, wie Kleist in seiner Vorrede zum „Zerbrochenen Krug“ von einem, dem Lustspiel „zum Grunde liegenden historischen Faktum“ redet, — der ästhetisch Genießende weiß nichts von solcher Abgrenzung. Ihm sind Fragen nach der Verarbeitung des Stoffs gleichgültig. Er genießt. Und wenn er rückschauend betrachtet, was und wie er genossen hat, so scheidet er wohl zwischen Form und Inhalt, zwischen Sinnlichem und Seelischem des ästhetischen Gegenstandes, nicht aber zwischen dem Stoff und seiner künstlerichen Verarbeitung in einer „Form“. Dies setzt ein wesentlich anderes und bestimmteres Interesse voraus, als es einer einfach rückschauenden Betrachtung eignet. Es beginnt die Beurteilung. Es tritt an die Stelle der Frage: was war das Eigentümliche des jetzt und hier Genossenen, die in verschiedene Fragen auseinander zu legende: Wie kam dieses ästhetische Erlebnis bei Voraussetzung einer ästhetischen Apperzeption so und nicht anders zustande? Ob nun die Formulierung: wie hat der Künstler den Stoff behandelt, eine besonders glückliche sei, soll hier nicht diskutiert werden. Aber in jedem Falle zielt diese Frage auf den künstlerischen Gegenstand, auf das geschaffene Kunstwerk. Von hier aus gilt es Form und Stoff zueinander in Beziehung zu setzen. Zunächst vom Stoff.

Der Stoff ist in dem künstlerischen Gegenstand nicht in gleicher

Weise enthalten, wie das Material. Dieses nämlich bleibt in aller Formung das, was es ist. Töne bleiben Töne, Farben und Laute bleiben Farben und Laute und der Stein bleibt in seiner Qualität der Stein. Es handelt sich, so könnte man es vorläufig ausdrücken, beim Material lediglich um eine „Transfiguration", nicht um eine „Transsubstanziation". Wird ein Relief zertrümmert, so bleibt der Stein in seinen Stücken erhalten, doch wo ist der Stoff, das Sujet, das der Künstler behandelt hat? Liegt es auch zertrümmert am Boden? Diese Frage gibt keinen Sinn. Und doch hat es einen Sinn, zu sagen, daß die Künstler die Stoffe verarbeiten, daß die Maler der Renaissance biblische Stoffe bevorzugten, Schiller in seinen späteren Dramen historischen zuneigte und die Niederländer die ihren dem Leben entnahmen. Das Material ist freilich in dem künstlerischen Gegenstand nicht enthalten, wie ein Teil in einem Ganzen; denn der künstlerische Gegenstand „besteht" im strengen Wortsinn nicht aus Materialstücken, sondern aus Wirkungsfaktoren in Beziehung auf ein allgemeines ästhetisches Subjekt. Die Materialstücke sind nur Teile des „im Kunstwerk enthaltenen" einfachen Wahrnehmungsgegenstandes. Aber das Material fundiert diese Wirkungsfaktoren und gibt überhaupt die unserem Vorstellen notwendige Unterlage. Diese Funktion, Steinen, Worten, Tönen gemeinsam, rechtfertigt allein ihre Gleichsetzung als Material, da doch Worte im übrigen nicht im gleichen Sinne „gegebene" Sinnesdaten sind wie Steine und Töne. Die Gleichheit der Funktion erlaubt es auch, weiter keinen Unterschied zwischen empfundenen, wahrgenommenen oder in der Erinnerung vergegenwärtigten Sinnesdaten zu machen, denn wenn ich mich an ein Kunstwerk auch nur erinnere, so ist es in dem gleichfalls erinnerungsmäßig gegenwärtigen Material, welches ehemals wahrnehmungsmäßig gegeben war, ebenso fundiert, wie das sonst wahrgenommene Kunstwerk. Das Material ist demnach, wie immer auch ein Kunstwerk gegeben sein mag, als das Fundierende ein integrierendes Moment am künstlerischen Gegenstand, denn ohne diese Fundierung können wir des Gegenstandes in keiner Weise habhaft werden.

Diese Bestimmung trifft nun nicht zu für den Stoff als Sujet, Vorwurf, Gegenstand. Es gibt Künste, in denen von Stoff in diesem Sinne überhaupt nicht die Rede ist. Man kann bei dem reinen Musiker und bei dem Architekten nicht sagen, woher sie denn ihre „Stoffe" nehmen und doch ist auch in ihren Werken mit einem

Sinnlich-Wahrnehmbaren ein Leben, ein seelischer Inhalt gegeben. Der Stoff ist demnach kein notwendiges Moment an dem künstlerischen Gegenstand: Eine besondere Klasse — eben die rein musikalischen und architektonischen Gegenstände — zeigt den seelischen Gehalt unmittelbar an das sinnliche Material und seinen Zusammenhang gebunden. Der Stoff erscheint demnach als ein besonderes Mittelglied oder noch besser Bindeglied zwischen dem Material und dem Gehalt, dem Alleräußersten und Allerinnersten.

Wir suchen dies nun näher zu bestimmen. Musik, Architektur sind die „der Welt der Dinge“ abgewandten Künste. In ihren ästhetischen Gegenständen haben „Vorstellungen von Dingen“ keinen Raum und die subtilste Verfeinerung des seelischen Gehaltes geschieht ohne deren Hilfe. Anders in der Plastik, Malerei und der Dichtkunst. Hier scheint der seelische Gehalt erst auf dem Umwege über die „Dinge“ zu uns zu gelangen. Das sinnliche Material gibt den seelischen Gehalt sozusagen nicht von selbst, er erweckt in uns „Vorstellungen“. So tun es auf ihre Art die Lautkörper der Worte, so auch Formen und Farben. Diese Vorstellungen scheinen für das Seelische eine Art Vehikel zu sein. Und diese Eigenart ist bedeutsam. Sie war für die aristotelische Poetik bestimmend, die Kunst überhaupt als ein Nachahmen und Nachbilden der Außenwelt in den verschiedenen Mitteln solcher „Nachahmung“ zu charakterisieren, und liegt auch jetzt noch häufig genug einer Scheidung von darstellenden Künsten und Stimmungkünsten zugrunde. Was nun als ein „Dingliches“ als „Vorstellungen“ seine vorläufige Bezeichnung gefunden hat und als ein Bindeglied zwischen Material und seelischen Gehalt anzusehen ist, scheint offenbar der Stoff zu sein, der im Kunstwerk „verarbeitet“ ist. Er ist als der dingliche Träger der seelischen Inhalte anzusehen, und es ergeben sich die Fragen: 1. Was ist es, was hier allgemein als Dingliches umschrieben wurde? 2. Wie ist der Stoff der Träger des seelischen Inhalts?

Das Dingliche ist hier in einem erweiterten Sinne zu fassen. Es begreift sowohl Mensch als Tier in sich, auch Geister und jede Art von Beseeltem und Unbeseeltem. Ding soll hier nur soviel besagen, daß es sich um Einheiten handelt, deren Typus das durch den Zusammenhang der Erfahrung und eine bestimmte Weise der Auffassung gewordene „Ding“ bildet, Einheiten also, die über das jeweils von ihnen wirklich im Bewußtsein gegebene hinausgehen und eine Existenz über der Einzelerscheinung in Anspruch nehmen.

Es sind also Einheiten, die sich als das Korrelat analoger Akte darstellen, wie wir sie erleben, wenn wir auf Dinge im eigentlichen Sinne gerichtet sind und doch nur eine ihrer Erscheinungen wahrhaft gegenwärtig ist. So liegt ihre Charakteristik durchaus im Phänomenologischen. Und es wäre besser, das Wort „Dinge" zu vermeiden und ein anderes an seine Stelle zu setzen. Was gemeint ist, ist dies: Worte haben Bedeutungen, ein menschenähnlich geformter Steinblock bedeutet eine Menschenform, eine gemalte Ansicht eines Hauses bedeutet ein Haus. So können Daten als Zeichen aufgefaßt werden und was sie im strengen Wortsinn „bedeuten", hat hier als ein Dingliches seine vorläufige Bezeichnung gefunden. Das Gemeinsame ist, daß das Bedeutete nicht gegenwärtig ist, vielmehr in besonderen, bedeutungverleihenden Akten, einer besonderen Gattung der symbolischen, erfaßt werden muß. In der Musik höre ich Töne und finde in ihnen und ihren Zusammenfügungen ein Leben, in der Architektur sehe ich Formen und finde in ihnen und ihren Systemen ein Leben, in der Dichtkunst höre ich Lautkomplexe, erfasse ihre Bedeutungen und finde erst in dieser Einheit ein Leben, in der Malerei und Plastik „sehe" ich Farbenkomplexe und Umrisse, erfasse sie als Abbilder von „Dingen" und finde in dieser Einheit erst ein Leben. Das Fehlen dieser bedeutungverleihenden Akte im ästhetischen Genuß bei Musik und Architektur ist die phänomenologisch gewendete Charakteristik ihrer Stofflosigkeit.

Der Stoff nun, wie ihn die Ästhetik versteht, ist zumeist ein Zusammenhang solcher „Dinge": Menschen und Menschenschicksale, Vorfälle und Ereignisse persönlichen oder geschichtlichen Lebens, oder auch nur ein Zusammensein empirischer Dinge. Wir betrachten einen verwickelteren Fall. Der Stoff des Dramatikers ist beispielsweise ein „großes Konvolut von allerhand historischem Material".[1] Als solches besitzt es meistens eine Form: Der Historiker hat die notwendigsten Verknüpfungen daran bereits vollzogen und was der Dichter hier als Stoff verarbeitet, ist zumeist doch nicht bloßer Stoff, sondern bereits ein Geformtes. Und selbst, wenn man diese historische Formung als eine dem Dichter gleichgültige nicht gelten läßt — auch dann hat das Material schon seine Form. Und zwar in doppelter Hinsicht. Es kann nur als eine Aufeinanderfolge, als ein irgendwie Geordnetes aufgefaßt werden und muß in einem

[1]) Vischer, Das Schöne und die Kunst S. 63.

anderen — seien es Vorstellungen oder Begriffe oder sonst einem repräsentativ Fungierendem — gegeben sein. Von jener primären Ordnung des Stoffes wollen wir hier nicht weiter sprechen. Man kann sie von anderem Gesichtspunkt aus in den Begriff des historischen Stoffes hineinnehmen, wenn nämlich die Aufeinanderfolge der Begebenheiten den Stoff als einen besonderen individuell bestimmten erst herausstellt.[1])

Von dem Gegebensein in einem anderen, der notwendigen Repräsentation, gilt in jedem Fall, daß es als ein Wechselndes, Veränderliches von dem historischen Stoff geschieden werden muß. Wie aber ist dies anders als durch Abstraktion möglich? Es können die Repräsentanten geändert, aber es kann nicht auf sie verzichtet werden. Unser Denken bedarf dieser Vermittler zwischen sich und den Gegenständen. Der strenge Begriff des Stoffes, auch des historischen, ist demnach eine Abstraktion, eine der gedanklichen Verarbeitung der Wirklichkeiten notwendige und als solche auch eine Kategorie der Geisteswissenschaften überhaupt. — Ob nun freilich Literatur- und Kunstgeschichte diesen Stoffbegriff in seiner Reinheit festhält, ist eine Frage, die hier nicht zur Diskussion steht. Sie dürfte aber, wenn sie von „demselben“ Stoff in verschiedenen Formen redet, füglich nicht über die hier gezogene Grenze hinausgehen und etwa eine vom Dichter verwendete besondere Überlieferung historischer Tatsachen als den Stoff ansehen, der in verschiedenen Formen bearbeitet wird. Was hier als Stoff „derselbe“ bleibt, ist das eben von uns Bestimmte, was sich ändert, ist der Zusammenhang der Repräsentanten und gehört zur „Form“. Und bei ihr wird es nun freilich die Regel sein, daß sie starker Änderungen bedarf. Jetzt geschieht die Umformung des Stoffes die man als Bereicherung, Vertiefung, Erhöhung von dem Dichter fordert und die die Literaturgeschichte durch Vergleichung des Kunstwerks mit den historischen Quellen im einzelnen festzustellen sucht. Der Stoff entfaltet sich zu neuen Formen und dies in doppelter Hinsicht: es ändert sich der Zeichenzusammenhang und es ändert sich innerhalb jener durch die dem historischen Stoff innewohnende primäre Ordnung gezogenen Grenzen die Anordnung seiner einzelnen Teile, der Glieder der Begebenheit. Wonach aber bestimmt sich nun letzten Endes diese Umgestaltung? Offenbar wird Richtung und Maß derselben nach der dem Stoff im künst-

---

[1]) Vgl. Simmel, Probleme der Geschichtsphilosophie 2. Aufl. S. 74f.

lerischen Ganzen erwachsenden Aufgabe, Träger eines seelischen Inhalts zu sein, bemessen. Und so sind wir zur Beantwortung der zweiten Frage genötigt: Was heißt es, der Stoff sei Träger eines seelischen Inhalts? Welche Relation ist damit gegeben?

Diese Beziehung hat nichts zu tun mit der von Träger und Merkmale. Der seelische Gehalt, der in einem Stoff zu liegen scheint, ist nicht ein Merkmal des Stoffes, denn der Stoff wird durch den Gehalt nicht näher bestimmt oder vervollständigt wie ein Ton durch das Merkmal der Tonhöhe.[1]) Es liegt vielmehr in dem Stoff ein eigenes Leben, so wie im Symbol das Symbolisierte liegt. „Der Stoff, als Süjet genommen", so heißt es bei VISCHER,[2]) „bringt ja einen Inhalt mit sich. Wir finden in dem äußerlich Gegebenen, Faktischen einen Sinn, wirksame Ideen, Kräfte, einen Lebensgehalt. Die Geschichte von „Egmont" ist mit ihren Ereignissen der Gegenstand, das Süjet von GOETHES Drama. Ihre innere Bedeutung bilden aber die freien Regungen einer Nation gegen Despotismus". Alles dies nun „liegt" in dem Stoff — wenn wir es darin sehen, d. h. wenn sich in die Auffassungsakte, weitere symbolische Akte und zwar solche der Einfühlung einbauen.

Der Stoff ist demnach Träger eines Lebensgehaltes, wenn er als Einfühlungssymbol aufgefaßt wird. Und die Entscheidung des Künstlers, welche Form dem Stoff angemessen, Erwägungen, ob er als Epos oder Drama, als Tragödie oder Schauspiel zu behandeln sei, richten sich letzten Endes nicht nach dem Stoff an sich, sondern nach dem in ihm liegenden, d. h. in ihn eingefühlten Lebensgehalt. Einen Stoff daraufhin ansehen, heißt die in ihm schlummernden, künstlerischen Motive herausfühlen. In diesem Sinne schreibt GOETHE an SCHILLER[3]), daß er einige tragische und epische Gegenstände zu motivieren versuche und indem Auswahl, Bereicherung und Beschränkung des Stoffes von seiner Motivierung abhängt, meint GOETHE, daß der Stoff „nur durch Motive zur inneren Organisation komme."

Ein Lebensgefühl also ist es, das in seiner Breite und Tiefe, den Künstler zur Gestaltung drängt. Aber es ist kein willkürlich in den Stoff Hineingetragenes, keine beliebige der Gunst oder Ungunst des Augenblicks zu verdankende Interpretation, es wird ebensosehr von der besonderen Natur des Stoffes als der Persönlichkeit

---

[1]) LIPPS, Leitfaden d. Ps. 2. A. S. 149.

[2]) VISCHER, Das Schöne und die Kunst S. 63.

[3]) GOETHE, Briefwechsel No. 392 vom 23. XII. 1797, No. 367 vom 14. X. 1797.

des Künsters bestimmt. Und es gehört mit zum Wesentlichsten einer Produktion — weil an ihrem Anfang gelegen und Fortgang und Ergebnis entscheidend beeinflussend —, daß die symbolische Auffassung des Stoffes, das Einfühlen, nicht dem Zufall und der Laune überantwortet und so von vornherein künstlerisches Miterleben mehr oder minder zu einer momentanen Stimmungsangelegenheit gemacht werde, sondern daß aus großen, allgemeinen, wenn auch zeitlich ganz gewiß begrenzten und vielfach bedingten Lebenszusammenhängen und Gefühlswelten heraus diesen Beziehungen zwischen Symbol und Symbolisierten, zwischen Stoff und Inhalt allgemeine Geltung und dauernde Bedeutung verliehen werde.

Die Gesichtspunkte freilich, nach denen dies geschieht, die verwickelten seelischen Prozesse, die wir vorauszusetzen haben, die Maßstäbe der Beurteilung, entziehen sich zumeist begrifflicher Erkenntnis. Wir kommen meist über vage Allgemeinheiten in den Beziehungen des Symbols zu dem Symbolisiertem nicht hinaus. Wir haben wohl ein Gefühl davon, daß hier seelische Zusammenhänge besonderer Art wirksam sind, wir verstehen, daß Kraft und Bedeutung großer Künstler gerade darin liegt, diese Zusammenhänge zu erleben und zu gestalten, aber es fehlen uns bei der noch in den Anfängen steckenden Begriffsbildung einer dahin gerichteten Psychologie die Anhaltspunkte zu einer intimeren Analyse und so haben wir wohl allen Grund Worte wie Lebensgefühl, allgemeine Lebenszusammenhänge, u. a. m. vorderhand als tastende Versuche gelten zu lassen. Gerade in ihrer Unbestimmtheit sind diese Wendungen exakter als sogenannte präzise Ausdrücke.

Der Stoff als Träger seelischer Inhalte ordnet sich demnach dem Formbegriff unter, der aus der Einfühlung entwickelt wird. Damit scheint eine erste und wesentliche Bestimmung unseres Begriffspaares Form und Stoff gefunden zu sein: Der Stoff, so sahen wir, findet in gewissen Kunstgattungen keine Stelle. Wo wir ihn antreffen, hat er als ein Bindeglied zwischen dem Zusammenhang sinnlicher Daten und dem nur durch Einfühlung gegebenen Lebensgehalt die eigentümliche Funktion Vehikel oder Träger des Gehalts zu sein. Diese aber stellte sich als die bereits bekannte symbolische Einfühlungsrelation von „Form“ und „Inhalt“ heraus.

Dieser Begriff des Stoffes erweist sich in mancher Beziehung wertvoll. Es sei gestattet, im Vorbeigehen kurz darauf hinzuweisen, da es vielleicht zur Klärung und Belebung der einigermaßen abstrakten Deduktion etwas beiträgt.

Die Auffassung des Stoffes als Symbol eines in ihm gegebenen Lebens und die Ordnung und Deutung des Materials der Sinnesdaten als „Stoff“ ist, wie wir bereits ausführten, nur zu einem Teil Sache des auffassenden Individuums. Als stilles Regulativ wirkt, zunächst bei der Deutung der Sinnesdaten zu dinglichen Einheiten, die Erfahrung und zwar auch dort, wo es sich um Gebilde handelt, die ihr nicht selbst entstammen, sondern nur aus ihren Elementen frei entwickelt sind. Und dieser Zwang wirkt weiter. Auch die Beseelung des Stoffes ist einigermaßen bestimmt. Sie ist nicht Geschmacksache des Poeten und geschieht desgleichen bei dem Genießenden aus inneren Notwendigkeiten, aus dem gesamten Lebenszusammenhang, der sich in ihm ohne Absicht und Ziel im Laufe des Lebens bildet. Hier offenbart es sich, inwieweit der Künstler aus dem großen allgemeinen Lebenszusammenhang seiner Zeit oder nur aus dem beschränkten Kreise abgeschlossener Zirkel bildet und bilden darf. Die Bedeutung der Kultur als einer innerhalb der Gesellschaft unbewußt gebildeten, geistigen Konvention, welche Künstler und Publikum trägt und den einzelnen über sich und seine Mittel erhebt und steigert, wird hier offenbar. Soweit sich dieser Zwang in der Beseelung des Stoffes geltend macht — mag er nun in der psychischen Gesetzmäßigkeit überhaupt oder in besonderen geschichtlich gewordenen Zusammenhängen bedingt sein — scheint eine Grenze gezogen, innerhalb derer es der Persönlichkeit des einzelnen überlassen bleibt, sein besonderes, persönlich gefärbtes, ästhetisches Erlebnis und seinen persönlichen, ästhetischen Gegenstand aufzubauen. So scheint es der Stoff zu erleichtern, den ästhetischen Gegenstand, das was man mit dem genossenen Kunstwerk meint, wenn man von „dem Faust“ spricht, in seiner überpersönlichen Geltung zu erfassen. Literarhistorische Untersuchungen versuchen, die „Handlung“ in einer Dichtung klar herauszusondern, und gewinnen daraus Anhaltspunkte für eine Verdeutlichung des Gefühlsgehaltes, des letzten Endes Symbolisierten. Aber es wäre verfehlt, die Möglichkeit einer überpersönlichen Geltung nur aus dem Stoff abzuleiten und gar eine Unterscheidung „objektiver“ und „subjektiver“ Künste danach zu vollziehen. Jede Kunst und jedes Kunstwerk ist objektiv oder subjektiv, je nach dem Sinn dieser vieldeutigen Worte. Die stofflosen Künste, Architektur und Musik, sind in anderem Betracht die objektivsten und die subjektivsten unter den Künsten — aber die Beseelung ist in beiden nicht Willkürsache des Individuums. Immerhin stecken in dem

Verhältnis des Stoffes zu den einzelnen Künsten und dem Charakter der Objektivität tiefe und noch ungelöste Probleme. NIETZSCHES tiefsinnige Unterscheidung apollinischer und dionysischer Kunst, ihre Orientierung an der Plastik einerseits und der Musik andererseits, ihre über die einzelnen Kunstgattungen hinaus in das dunkle Gebiet der psychologischen Beschreibung verschiedener Stile übergreifende Geltung, steht zu diesen die Bedeutung des Stoffes betreffenden Fragen in Beziehung. Und vielleicht ist es gestattet, in einigen Andeutungen das Aussichtsreiche dieses Gesichtspunktes zu zeigen.

Der Stoff als ein Dingliches verleiht dem betreffenden Kunstwerk einen eigentümlichen Charakter und die Dynamik der Dingvorstellungen bestimmt zu einem Teil den Stil des Kunstwerks Man spricht von einem musikalischen Stil in der Malerei und Plastik oder in der Lyrik — man denke an die Plastik RODINS, die Bilder von RENOIR, die Hymnen von NOVALIS. Man meint einen eigentümlichen Gesamtcharakter des ästhetischen Erlebnisses und läßt sich dieses Gefühl durch die billige Weisheit, es gäbe in der Welt des Sichtbaren kein Musikalisches, nicht rauben. Analysiert man den Tatbestand, so findet man, daß der ohne Absicht und Ziel entstandene Sprachgebrauch kein übler Psychologe war. In solchen Kunstwerken findet man eine eigentümliche Blässe der Dingvorstellung — „bei RODIN“, so heißt es, „erkennt man kaum, was es eigentlich sein soll“ — und erlebt doch, wenn die richtige Einstellung gefunden ist, den Akt der Beseelung in unverminderter Kraft und instinktartiger Sicherheit. Dies ist nun in der Tat eine Struktur des ästhetischen Gegenstandes, die in dem Zurücktreten des Dinglichen der Welt des Musikalischen näher steht, als etwa die klare, wie man sagt „epische“ Gegenständlichkeit Polykletischer Gestalten. Und gälte es nun die eigentümliche Geltung des Dinglichen zu erklären, so käme man zu der Analyse der betreffenden künstlerischen Gegenstände und man spräche von der Behandlung des Materials, der Durchbildung menschlicher Formen in dem Stein u. a. m. So führt die Betrachtung unter diesem Gesichtspunkt die ästhetische Forschung bis in die feinsten Verzweigungen ihrer äußerst differenzierten Probleme. Sie ermöglicht eine Darstellung von Einsichten, die, ihres persönlichen Ursprungs wegen, oft nur als Eindrücke mitgeteilt, einer Systematisierung und Vergleichung mit anderen widerstanden. Je persönlicher aber das Material der Forschung ist, um so wichtiger erscheint es, die begriffliche

Sonderung klar und scharf durchzuführen. Nur so ist eine Grundlage fruchtbarer ästhetischer Diskussion zu schaffen.

Während also eine irrtümliche Grundauffassung des Verhältnisses von Sinnlichem und Seelischem eine verwirrende Gleichsetzung von Lebensgehalt und Stoff beförderte, bemerken wir nunmehr, daß eine auf dem Grund psychologischer Analyse gewonnene Bestimmung der Begriffe eine andere Gruppierung ergibt. Der Stoff, als ein notwendiger Hilfsbegriff in der Erkenntnis des künstlerischen Gegenstandes, umfaßt Elemente, die in den Bereich des symbolischen Formbegriffs der Einfühlung fallen und zu dem Inhalt des Kunstwerks in ausgesprochenem, klar erfaßten Gegensatz stehen. Wie bestimmt sich von hier aus seine Entgegensetzung: die Form?

Zunächst gilt auch für sie, was zur Unterscheidung von Inhalt und Stoff diente; da nach der Verwendung der Begriffe von Form und Stoff die Form als ein Bleibendes gedacht werden kann bei einem sich ändernden Stoff und umgekehrt, so haben wir es mit einer selbständigeren Einheit zu tun, als sie in dem Begriffspaar Form und Inhalt gedacht wird. Auch ist in bezug auf den hier behandelten Formbegriff ohne weiteres klar, daß er sich mit dem symbolischen Formbegriff der Einfühlung nicht deckt, denn seine Entgegensetzung, der Stoff, hat in ihm seine Stelle gefunden. Er ordnet sich also entweder ebenfalls dem symbolischen Formbegriff unter, so daß dieser das Begriffspaar Form und Stoff umspannt, oder aber er fällt überhaupt ganz außerhalb seiner Sphäre.

Hier ist nun vor allem darauf hinzuweisen, daß der den Stoff entgegengesetzte Formbegriff zwei verschiedene Bedeutungen [1]) in sich verbirgt, von denen jede ihr eigenes Recht besitzt und jede der anderen nichts hinzufügt und nichts wegnimmt. Ihre Verwechslung aber ist dem Umstand zuzuschreiben, daß sich die ästhetische Begriffsbildung mit der sich unmittelbar darbietenden Zerlegung einer Einheit in Form und ihr Entgegengesetztes begnügt und nun unter Form die verschiedensten Dinge begreift. Jeder dieser Formbegriffe steht zu dem Stoff in einer besonderen Beziehung. Es gilt, beide auseinanderzuhalten. Wir knüpfen an bereits Gesagtes an.

Jeder historische Stoff, so sagten wir S. 33, trägt eine gewisse Ordnung als ein konstituierendes, ihm durchaus wesentliches Moment

---

[1]) Herr Dr. Alois Fischer machte mich auf diese Eigentümlichkeit aufmerksam.

seiner Eigenart in sich. Diese Ordnung läßt sich nicht gut als Form dem Stoff entgegensetzen, weil der Stoff in jedem Falle erst durch diese gewissermaßen primäre Ordnung das ist, was er ist: eine Kette von Ereignissen, ein historischer Stoff. Es gibt in der Welt des Historischen nicht wie in der der Naturwissenschaften sogenannte letzte Elemente, deren wechselnde Bindung und Lösung, deren Zusammentreffen und Auseinanderstreben ein Ereignis formt, wie sich etwa in einer Salzlösung Salzkristalle bilden. Was die Geschichte als ein Letztes d. h. als bloßen Stoff anerkennt, hat als ein in der Zeit Bestimmtes bereits eine Ordnung und nur als so Geordnetes hat der Stoff historische Geltung. Darüber hinaus aber läßt sich nun freilich an jedem historischen Stoff eine Ordnung und Fügung der einzelnen Glieder einer Begebenheit oder einer Folge von solchen unterscheiden, die als ein innerhalb jener primären Ordnung Veränderliches, als ein „Äußeres", in jedem Sinne als Formung des Stoffes zu gelten hat. Sie ist ein Ziel der poetischen Gestaltung und die Goethesche „Organisation des Stoffes" erstreckt sich zu einem guten Teil auf diese Formung des Stoffes, wie sie im übrigen auch der Maler und Bildhauer vollzieht, wenn er, der nur einen Moment darstellen kann, aus der Reihe der Begebenheiten auswählt, was seinen Zwecken am meisten entspricht. Und bei beiden geschieht diese Formung unter Rücksicht auf das in den Stoff eingefühlte und durch die Darstellung auszudrückende Leben. Im übrigen gestaltet der Historiker, wenn er „darstellt", seinen Stoff in analoger Weise — sei dies nun eine ganze Geschichtsperiode oder eine einzelne Schlacht oder auch nur der „historische" Moment einer verhängnisvollen Unterschrift.

Diese Formung besteht, wie ersichtlich, in einer Ordnung der den Stoff jeweils konstituierenden und bis zu einem gewissen Grade bereits geordneten Einzelglieder einer Begebenheit, die man ja, wenn man so will, als ihre Elemente bezeichnen kann. Ein Stoff hat seine Form, besagt hier lediglich, daß ein gewisser Zusammenhang der Teile besteht, ein geordnetes In-, Nach- und Nebeneinander. In dieser Beziehung von Form und Stoff ist keine irgendwie symbolische Relation verborgen, wie etwa bei dem Begriffspaar Form und Inhalt. Aber dieser Formbegriff ist nun auch nicht der von uns Gesuchte. Wenn wir fragen, was unter Form zu verstehen sei, wenn es heißt, daß ein und derselbe Stoff in verschiedenen Formen, einmal als Drama, ein andermal als Roman oder Ballade behandelt sei, so bedarf es keiner langen Auseinandersetzung darüber, daß hier unter

Form ein anderes gemeint sein muß, als die hier von uns präzisierte Form als Ordnung, Auswahl, Bereicherung und Beschränkung eines Stoffes, einer Reihe von Begebenheiten. Diese Form bietet für Begriffe wie Novelle, Drama und dergleichen keinen Platz. Der von uns gesuchte Formbegriff als Entgegensetzung des Stoffes muß einen anderen Sinn haben. Zu seiner Bestimmung läßt sich ebenfalls an schon Gesagtes anknüpfen. Der Stoff gibt sich, wie wir sahen, nicht unmittelbar. Er ist immer irgendwie vermittelt: in der innersten Natur menschlichen Denkens ist es begründet, daß Gegenstände, um vorstellbar zu werden, ein Etwas brauchen, in dem sie erscheinen. Wir können, so sagten wir, diese Repräsentanten ändern, aber wir können nicht auf sie verzichten. Es sind Sätze und Satzfolgen, oder es ist wie in der eingangs angeführten Anekdote von Kleist, eine Zeichnung oder sonst ein Zusammenhang sinnlicher Daten, die als Zeichen, als ein System von Bedeutungsträgern aufgefaßt, den Stoff vergegenwärtigt, wie er in seiner Eigenart als historischer bestimmt wurde. In dem Zusammenhang der Zeichen ist uns der Stoff „gegeben“ und in ihm sieht die ästhetische Begriffsbildung die „Form“, die bei ein und demselben Stoff wechseln kann und nach irgendwelchen — hier nicht näher zu untersuchenden — Prinzipien orientiert als Drama, Novelle, Ballade, als Relief, Fresko, Tafelbild bezeichnet wird.

Hier ist, wie ersichtlich, „Form“ ein anderes als die Ordnung des Stoffes als Folge von Begebenheiten. Form und Stoff stehen hier in einer symbolischen Relation — freilich nicht in der von Form und Inhalt, sondern in der von Zeichen und Bedeutung. Beide sind — wir haben bereits darauf hingewiesen und führen es nunmehr genauer durch — im unmittelbaren Erleben deutlich zu unterscheiden: die Bedeutung ist nicht, wie der Gehalt an die Form, an das Zeichen gebunden. Es kann jederzeit die im strengen Sinne selbe Bedeutung in einem andern Zeichen gegeben sein. Aber auch hier bestehen gewisse Unterschiede. Wort und Bedeutung verdanken die Innigkeit ihrer Beziehungen lediglich der Übereinkunft und Gewohnheit der sprechenden Menschen. Das Wort kann jederzeit und wird gar oft durch neue Übereinkunft in seiner Bedeutung geändert und es kann ein und derselbe Sinn in verschiedenen Sätzen wiedergegeben werden. Es gibt also zwischen Wort und Bedeutung keine rationale Verbindung und wird eine solche etwa durch Klangmalerei oder ähnliches hineingedeutet, so glaubt das naive Bewußtsein

auch mehr als ein bloßes Wortverständnis zu erleben und die Bezeichnung „Klangmalerei“ weist bereits darauf hin, daß hier eine Beziehung gesucht wird, wie sie die Zeichnung und ihre Bedeutung verbindet. Striche und Schatten nämlich, die auf einem Bilde ein Haus bedeuten, tun dies vermöge einer Ähnlichkeit, die zwischen ihrem Bildzusammenhang und einem Haus bestehen. Und diese Ähnlichkeit gibt dem Bedeutungserlebnis eine besondere Färbung. Aber auch diese sachliche Beziehung, mag sie noch so eng sein und sich dem Beschauer unmittelbar darbieten, kann nicht jene eigentümliche, nicht zu beschreibende, sondern nur erlebbare Innigkeit von Form und Inhalt zustande bringen. Es handelt sich eben um verschiedene Relationen: Form und Inhalt ruhen auf der Einfühlung, Form und Stoff auf der Deutung. In dem einen Falle ist es dies, daß die Form ein anderes bedeutet, eine zweidimensionale Zeichnung ein Haus, ein gelber Fleck ein Licht, im anderen, daß die Form nicht ein Seelisches „bedeutet“, sondern in sich trägt, so daß es als dessen Verkörperung wirkt, als ein „Gestaltwerden der Idee“. So könnte man diesen Formbegriff zum Unterschied von dem der Einfühlung den bedeutungsmäßigen nennen.[1]) Unter Beiseitelassung des Formbegriffs als Ordnung des Stoffes, der, wie gesagt, einer ganz anderen Fragestellung dienen will, läßt sich der Unterschied der beiden symbolischen Formbegriffe folgendermaßen präzisieren. Beide Formbegriffe grenzen ein Äußeres gegen ein Inneres ab. Dieses heißt in dem ersten Fall „der Inhalt“, in dem anderen „der Stoff“. Beide stehen zu dem Inneren in einer symbolischen Relation, dort die der Einfühlung, hier die der Bedeutung. Der Verschiedenheit der Formbegriffe und der Relation entspricht eine Verschiedenheit der Begriffe von Stoff und Inhalt. Zudem erweist die Analyse eine Kreuzung der Begriffspaare: Der Stoff über-

---

[1]) Wenn Lipps, Ästhetik II S. 62, einen Unterschied macht zwischen den Künsten, bei denen eine Einfühlung „auf Grund der Erfahrung“ stattfindet, und jenen, wo unmittelbar in die gegebenen Sinnesdaten (Töne, Farben) ein Leben eingefühlt wird, so meint er den hier in Rede stehenden Unterschied der symbolischen Relationen. Die phänomenologische Aufklärung der Begriffspaare „Form und Stoff“ und „Form und Gehalt“ erfordert hier die Auseinandersetzung über die zugrunde liegenden Relationen. „Die Erfahrung“ gründet eben in der Relation von Zeichen und Bedeutung. Auch wir sprachen oben S. 32f. von „Dingen“.

nimmt im Kunstwerk symbolische Funktion. Er gehört zur Form, nämlich zu dem Zusammenhang der Einfühlungssymbole. Von hier aus bestimmt sich der Inhalt als die innerste Zone des Kunstwerks und entwickelt sich der dem Stoff entgegengesetzte Formbegriff als die äußerste Zone.

Damit ist das dritte Begriffspaar gegeben: „Form und Material."

Form und Material.

Form und Material stehen nicht in einer symbolischen Beziehung wie Form und Stoff und Form und Inhalt. Form und Material ist außer ästhetisch betrachtet, was auch sonst als Form und Stoff (gleich Materie) gefaßt wird. Jede Einheit läßt sich in die Zweiheit von Form und Stoff (gleich Material, Materie) zerlegen: jedes Material hat eine Form, jede Form ein Etwas, in welchem es in die Erscheinung tritt: Den Stoff, die Materie, in unserem Gebrauche: das Material. Unserem Denken, Vorstellen, Wahrnehmen und Erinnern, wird die Form ohne ein fundierendes Material nicht faßbar. Was diese Form des Näheren sei, ist eine der Fragen, die von jeher im Zentrum philosophischen Denkens gestanden hat. Sie läßt sich hier nicht im Vorübergehen behandeln. Auch bedarf es dessen nicht. Uns genügt, zu wissen, daß das Begriffspaar, Form und Material, sich im großen und ganzen deckt, mit dem allgemein üblichen, von Form und Stoff (gleich Materie), daß es keinerlei symbolische Relation enthält, und daß die Form, wenn man von den Beziehungen zu „Stoff" und „Inhalt" des Kunstwerks absieht, nichts anderes sagt, als was auch sonst mit diesen Begriffen gemeint ist: Ein in den Verhältnissen und dem Zusammenhang der Teile eines Ganzen begründetes, was als Form des Ganzen anzusehen sei. So zeigt sich, daß der oben (S. 40) besprochene, aber dort abgewiesene Begriff der Ordnung und Formung einer Begebenheit, nichts ist, als der auf ein Spezialgebiet eingeschränkte allgemeine Formbegriff, wie er sich in der Form als Entgegensetzung des Materials findet. Es verhält sich also jene Form zu dem historischen Stoff, wie überhaupt Form zu Material und es ließe sich wohl sagen, daß hier allein das Wort „Form" am Platze sei, als eine Zusammenordnung von Teilen, als eine „Formung" im echten Sinne des Wortes. In dem Verhältnis von Form und Stoff (= Gegenstand) und Form und Inhalt (= Gehalt) findet sich nichts von dieser Beziehung, die

das Wesentliche des allgemein üblichen Formbegriffs ausmacht: Es wird weder der Stoff noch der Inhalt „geformt", wie etwa der Ton vom Töpfer geformt wird. Wenn nun doch mit gutem Sinn in beiden Fällen die Redeweise von einer Form festgehalten wird, so geschieht es, weil sich jene symbolischen Formbegriffe mit dem gewöhnlichen Begriff der Form als Formung eines Materials kreuzen und kreuzen müssen. Denn, wie wir bereits ausführten, bedarf einerseits die Form als Entgegensetzung des Inhalts und die Form als Entgegensetzung des Stoffs, der Zusammenhang also der Einfühlungs- und der Bedeutungssymbole, eines Materials, in welchem es fundiert ist, und ist andererseits für ein Kunstwerk nur jene Formung des Materials nützlich und wesentlich, welche die symbolische Funktion erfüllt ein bestimmtes Leben in sich zu tragen. So sehr das nun in erster Linie Sache einer entsprechenden symbolischen Auffassung ist, dieses Leben in einem Objekt, einem Gegebenen zu finden, so ist es doch nicht Willkür, wann und wie dies geschieht. Das Material als solches kann nur Veranlassung geben zur Beseelung des Materials. Und es ist noch die Frage, inwieweit dies ohne die Form des Materials möglich ist. Was aber nicht von dem Material ausgeht, kann nur seiner Form entspringen, denn über diese Zweiheit von Material und seiner Formung ist im Objekt zunächst nichts gegeben. So ist die Form, in welcher das Material da ist, für Richtung und Ziel der symbolischen Auffassungen, durch die allein aus einem Gegebenen ein ästhetischer Gegenstand entwickelt werden kann, geradezu entscheidend.

Hier ist der Punkt bezeichnet, in welchem sich die verschiedenen Begriffe der Form kreuzen und der eigentlich ästhetische Formbegriff entsteht.

Der ästhetische Formbegriff.

Alle Form beruht in einer Anordnung von Teilen. So ist es in jedem Fall auch mit der Form im Kunstwerk: die dem Inhalt und dem Stoff entgegengesetzten Begriffe der Form meinen bestimmte, d. h. zur Erfüllung der ihnen zugewiesenen symbolischen Funktionen taugliche Anordnungen des Materials. Wie immer man die in den ästhetischen und literatur- oder kunstgeschichtlichen Untersuchungen umlaufenden Formtypen bestimmen mag, immer kommt eine Formung des Materials dabei in Frage. Dieses selbst kann freilich in verschiedener Weise für die Formtypen bestimmend sein. Spricht man von einer „Bronze" als eigentümlicher plastischer

Form, so macht man für diese Form das Material und die mit ihm gegebenen Möglichkeiten der Formung in hohem Maße verantwortlich, spricht man von einem „Relief", so sieht man von einem bestimmten Material zunächst ab, meint aber doch in jedem Fall die bestimmte Formung eines solchen. Denn ohne Material kann eine Form für uns überhaupt nicht in Erscheinung treten. Das Problem ist: wonach unter dem unabsehbaren Reichtum der Formungen eine Gruppierung und Sonderung in ästhetisch gültige Typen zu erfolgen hat, was für die Bestimmung und Abgrenzung wesentlich ist, was als außerästhetisch nicht in Betracht kommt. Nicht jede Form eines Materials ist für eine ästhetische Analyse wertvoll. Sie muß in sich die Bestimmungen des ästhetischen Formbegriffs vereinigen: muß in einer bestimmten Anordnung des Materials gründen und muß die nach der Natur des Kunstwerks geforderten symbolischen Funktionen erfüllen. Da die Formung des Materials im Kunstwerk unter der ständigen Berücksichtigung der eigentümlichen Aufgaben der Gestaltung eines inneren Lebens geschieht, so hat auch die Ästhetik danach ihre Formbegriffe zu orientieren. Für sie gibt es im Kunstwerk keine Vereinheitlichung des Materials, deren letzte Instanz nicht in dem inneren Leben dieses Kunstwerks zu suchen sei. Es entscheidet nicht ein äußerliches Einheitsprinzip oder äußere Regelmäßigkeit, sondern was Dilthey einmal zutreffend „den ästhetischen Eindruckspunkt" genannt hat.

Überblickt man aber die Mannigfaltigkeit der bei Klassifizierung von Kunstwerken üblichen Formtypen, so wird man selten genug diese Gesichtspunkte in der ihnen zukommenden entscheidenden Geltung berücksichtigt finden.

Oft ist man in der Bestimmung von Formen rein äußerlich vorgegangen, hat beispielsweise nach gebundener und ungebundener Rede, nach dialogischer und monologischer Gestaltung der Rede Typen gesondert und hat so die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen gruppiert. Vielleicht gibt es Fragestellungen, denen dies Genüge tut. Ästhetisch sind sie jedenfalls nicht, denn sie beachten nicht die der Materialform durchaus wesentliche symbolische Funktion, Träger eines eingefühlten Lebens zu sein. Man hat die mangelnde Beziehung solcher Formtypen zu dem eigentlichen Wesen der Kunstwerke recht gut herausgefühlt und sie als „äußere Form" oder als ein „nur Formales" von einer „inneren Form" unterschieden. Das aber hiermit mehr einer Verlegenheit als einer Erkenntnis Ausdruck gegeben wurde, ist klar. Was heißt eine „innere Form"? Die

Wahrheit ist doch, daß eine außerästhetische Ordnung der sinnlichen Mannigfaltigkeit ästhetische Bedeutung zugeschrieben und eine Aufgabe zugeteilt werden soll, die sie nicht erfüllen kann. Solche Formtypen sind für die Mannigfaltigkeit der ästhetischen Wirklichkeit, wie alte Futterale, deren Inhalte längst verloren sind.

Die kunstgeschichtliche Forschung, wenn sie von den verschiedenen Kunstformen spricht, in denen ein und derselbe Stoff behandelt sei, muß in jedem Fall die Formung des Materials als einen Zusammenhang von Zeichen beachten. Und da das Zeichensein des geformten Materials nur unter Voraussetzung einer Apperzeption möglich ist, müßte sie ihre Formtypen letzten Endes psychologisch zu orientieren und zu begründen suchen. Ob sie dann weiterhin den Stoff als ein Mittelding ansieht und seine Beziehung zu dem Inhalt berücksichtigt, ist eine Frage für sich. Wir haben hier nicht eine Theorie der kunstgeschichtlichen Erkenntnis zu geben. In der Ästhetik aber wäre dieser Formbegriff unzureichend. Ihr Interesse gilt niemals dem Stoff, immer dem ästhetischen Gegenstand, der sinnlich-seelischen Einheit. Ihre Frage lautet: Welcher Form des Materials ist es zu verdanken, daß bei Voraussetzung einer psychologisch bestimmten und ev. historisch näher charakterisierten ästhetischen Apperzeption gerade dieser und kein anderer ästhetischer Gegenstand als Korrelat des Erlebens zustande kommt.

Sie kann ihre Formtypen daher nicht anders, als in steter Berücksichtigung der möglichen Apperzeptionsweisen bilden und muß Unterscheidendes und Gemeinsames lediglich nach den bei der ästhetischen Aufnahme der Kunstwerke aufweisbaren Verschiedenheiten und Ähnlichkeiten der Verlaufsform der betreffenden ästhetischen Apperzeption festzustellen suchen. Wie dies im einzelnen etwa zu geschehen hat, soll im folgenden Abschnitt für die Begriffe der dramatischen, epischen und lyrischen Dichtung aus der Phänomenologie des Wortverständnisses entwickelt werden.

Im übrigen scheint es keiner besonderen Auseinandersetzungen mehr zu bedürfen, um einzusehen, daß nur ein von innerem Leben Erfülltes im ästhetischen Sinne Form ist. Spricht man von dem künstlerischen Formenschatz einer Zeit, so meint man jedenfalls die ein inneres Leben ausdrückenden Gestaltungen eines Materials. Die Formensprache einer Zeit ist ein vielfach ineinander gewobenes System von Zeichen und die Entwicklung des geistigen Lebens ist zu einem guten Teil der immer neuen und reichen Ausgestaltung dieser Zusammenhänge gewidmet. Die Kunst ist hier, wie jede

andere Produktion, empfangend und mitschaffend beteiligt. In dem regen Um- und Neubilden, in der Schnelligkeit und Unmittelbarkeit, der Belebung dieser Zusammenhänge von Formen und Bedeutungen, Formen und innerem Leben offenbaren sich die produktiven Kräfte eines Zeitalters in ihrem weitesten Umfang, ihrer freiesten Wirkung. Hier sind Schaffende und Genießende in gleichem Sinne, nur in verschiedenem Maße empfangend und gebend. So wird die Formensprache eine Verkörperung des Lebensgefühls einer Zeit und in dem Wirken dieser Zusammenhänge ist es begründet, daß auf einem DÜRERschen Holzschnitt, einem Gemälde von RAPHAEL oder REMBRANDT, einem pompejanischen Wandgemälde, einem japanischen Farbendruck, Mensch, Tier, Landschaft und Gebäude jenen innigen Zusammenhang der Erscheinung aufweist, der als ein eigener Rhythmus das Ganze durchzieht und zu einer „Welt" gestaltet. Hier ist die Geltung jeder Einzelheit durch die Gesamtheit bestimmt: Alles ist Form, denn alles hat Inhalt, Leben, Rhythmus.

Alle Form ist daher in bezug auf das innere Leben Darstellungsform, und darin scheint der innerste Kern des ästhetisch allein geltenden Formbegriffs eingeschlossen. Man mag die Mannigfaltigkeit des Materials verschiedentlich zusammenordnen können und diese Formtypen mögen vielleicht bestimmten Erkenntnisinteressen dienen — die Ästhetik wenn sie Einzelanalysen von Kunstwerken vorarbeiten will, muß die Form als Darstellungsform zu begreifen suchen und muß die Gesichtspunkte aufzeigen, unter denen eine Analyse zu erfolgen hat.

Hier ist nun vor allem wichtig, das Wesen des in der Kunst Dargestellten als ein ewig sich änderndes zu begreifen. Es ist falsch, zu meinen, das in der Kunst Dargestellte sei ein Unveränderliches und Unverändertes. Wäre dem so, dann freilich gebe es auch einen festen Kanon der Darstellungsmittel. Aber dieser naive Realismus, der Welt und Menschen als unveränderliche Größen ansieht, die dem Wechsel der Zeiten endgültig enthoben, als ewig sich gleichbleibende Aufgabe der Darstellung, dem Künstler vorzuschweben haben, hält einer psychologischen Analyse des Vorgangs ästhetischen Genießens ebensowenig Stand, wie die Aristotelische Auffassung der Kunst als einer Nachahmung der Natur. Auch genügt die flüchtigste historische Orientierung, das Unhaltbare dieser Anschauung zu zeigen. Kunst wäre im übrigen die langweiligste Sache von der Welt und würde gar bald ihren Vorrang im geistigen Leben einer Zeit einbüßen, wäre sie nicht in allem und jedem, wie eben alle geistigen

Werte, beständiger Um- und Neubildung unterworfen. Soll die Ästhetik das Darstellungsproblem in Angriff nehmen, muß sie ein für allemal diesen naiven Realismus überwinden.

Dritter Abschnitt.

Über das künstlerische Darstellungsproblem.

Spricht man in der Kunst von Darstellung und Dargestelltem, so betrachtet man ein Kunstwerk von der Seite des produzierenden Künstlers. Der Genießende setzt ganz allgemein voraus, daß sein ästhetisches Erlebnis, also, was er in das „Kunstwerk" einfühlt, in dem der Apperzeption gebotenen symbolischen Zeichenzusammen- „dargestellt" werden sollte, ja er neigt wohl direkt zu der Annahme, das sein Erlebnis dem des Künstlers bei der Produktion entspreche: die von ihm eingefühlte Welt, die Leidsnschaft, die Seelengröße eines Helden u. s. w. habe der Künstler, so heißt es, darstellen wollen. Ob sich dies nun wirklich so verhält, ist eine Frage für sich und mag recht oft bezweifelt werden, kann sogar als ganz unzutreffend mit gewichtigen Gründen bestritten werden. Genug daß diese Deutung sich mit selbstverständlicher Unmittelbarkeit anbietet; das Eingefühlte ist von der anderen Seite aus gesehen das „Dargestellte". Dies gibt der Rede von Darstellung und Dargestelltem in der Kunst ihre allgemeine Bedeutung. Der künstlerische Gegenstand ist demzufolge der Zusammenhang der Darstellungsmittel, der ästhetische das Dargestellte: in beiden ist ein allgemeines ästhetisch-apperzipierendes Subjekt, das sie allererst zu dem macht, was sie sind, mitgedacht.

Man weiß nun, daß Kunstwerke auf verschiedene Menschen gar verschieden wirken, daß also der Prozeß der ästhetischen Aufnahme verschiedene Formen annehmen und demgemäß auch das „was dargestellt" wird, einigermaßen dem Wechsel persönlicher Auffassung unterliegt. Bei Werken der bildenden Kunst, wo der Prozeß der ästhetischen Aufnahme, der jeweils stattfindenden Einfühlung, im Genießenden ohne jede Manifestation nach außen, sozusagen ganz im Inneren verläuft, fehlt einigermaßen die Möglichkeit, die Verschiedenheiten der Auffassungen irgendwie zu präzisieren. Man kann das eingefühlte Leben nur grob und unvollkommen in

Worten und Vergleichen umschreiben und es erscheint eine Verständigung über zwei verschiedene Formen des Genießens erschwert. Anders in der Musik und in der Dichtkunst. Hier offenbart sich der Prozeß der ästhetischen Aufnahme, also des ästhetischen Erlebnisses auf das Deutlichste. Dramen werden aufgeführt, Gedichte und Erzählungen vorgelesen, Lieder gesungen, Quartette gespielt, Sinfonien dirigiert. Der Vortrag ist eine Manifestation des eigenen ästhetischen Erlebens, der Aufnahme des Kunstwerks und in seinen Verschiedenheiten spiegeln sich die der ästhetischen Auffassnng eines gegebenen symbolischen Zeichenzusammenhangs, des künstlerischen Gegenstandes. Hier begegent man deshalb auch Auseinandersetzungen über „richtige“ und „falsche“ Auffassung. Es gibt, wie man sagt, eine „willkürliche“ und eine „sachliche“ begründete, d. h. „richtige“ Auffassung. Man streitet darüber und sucht in dem vorliegenden Zeichenzusammenhang, dem künstlerischen Gegenstand die Momente aufzuzeigen, die für diese oder jene Auffassung sprechen und eine andere abweisen. Alle dem liegt der Glaube zu Grunde, daß allgemein wirksame Zusammenhänge zwischen dem aufnehmenden Subjekt und den symbolischen Zusammenhängen bestehen, die es nicht nur erlauben, sondern erfordern, gerade dies und nicht ein anderes in sie einzufühlen oder — von der anderen Seite gesehen — dies und nichts anderes als das „eigentlich“ Dargestellte anzusehen, als das, was der Dichter „sagen“, was er ausdrücknn wollte, oder, wenn man vorsichtiger und durch mancherlei Erfahrung auf diesem Gebiet gewitzigt ist, zum mindesten das, was die Zeichenzusammenhänge — soweit allgemeine Symbolbeziehungen als geltend und wirksam anzunehmen sind — wirkllch „ausdrücken“ oder „darstellen“. Und auf diesem Wege weiterschreitend gelangt man dazu, die eigentlich künstlerische Leistung bei der Produktion in einer Gestaltung des Zeichenzusammenhangs zu sehen, die jede Willkür der Auffassung ausscheidet — ein Ziel, dem man sich mehr oder minder annähern, das man aber nie erreichen kann, denn die Wirkung der Zeichenzusammenhänge hängt von der allgemeinen geistigen Konvention der Kultur ab, deren Geltung oder Ausschluß nicht im Belieben des einzelnen Künstlers liegt.

So werden die Meinungen über das, was eigentlich „dargestellt“ sei, einigermaßen auseinandergehen und dies kann ja wohl an der mangelhaften, künstlerischen Gestaltung liegen, die es nicht verstanden hat, „eindeutige“ Zeichenzusammenhänge zu schaffen. Es

kann aber auch an der Persönlichkeit der Genießenden liegen: der eine, so heißt es, „sucht“ etwas anderes in dem Kunstwerk als der andere und je nachdem verschiebt sich der Schwerpunkt seiner ästhetischen Apperzeption: dieser haftet am Dinglichen, d. h. einer einfachen Sachlichkeit, jenem sind alle Dinge nur zufällige Verkleidungen ganz besonders differenzierter seelischer Werte, ein dritter sucht nach allgemeinen Lebenswahrheiten und ethischen, „menschlich-bedeutungsvollen“ Werten, ein vierter schiebt derlei bei Seite, ihn reizt nur ein allgemeiner Rhythmus der Erscheinung — und je nachdem verschiebt sich — obgleich alles dies eingefühlt sein kann und durchaus im Bereiche ästhetischen Erlebens gelegen ist, — Darstellung und Dargestelltes, werden durch das an sich einheitliche Ganze, welches wir „das Kunstwerk“ nennen, verschiedene Schnitte gemacht, die es sozusagen in verschiedene Hälften teilen. So wollen, um durch ein Beispiel Gesagtes zu veranschaulichen, die zierlichen Bronzegruppen eines Rokoko-Brünnchens mit seinen vielen feinen Wasserstrahlen wie sie an jeder möglichen und unmöglichen Stelle aus dem Stein in silberner Helligkeit hervorsprudeln, anders gesehen sein als eine antike Bronze, wie der ruhende Hermes des Neapler Museums. Hier ist die Figur und ihr inneres Leben das Ziel des ästhetischen Genusses, dort sind die Figuren ein Glied in einem Ganzen, dessen Eigenart zunächst einmal nicht an das besondere Leben des menschlichen Körpers gebunden, sondern eben in dem Brunnen selbst gelegen ist, in den Rundungen der Steine, der Form des Beckens, dem Spiel des Wassers, den Bronzegruppen u. a. m. Was ist nun „dargestellt“? Wem die Welt des Rokoko „fremd“ ist, wie man es auszudrücken pflegt, wem die hier gebildeten Zeichenzusammenhänge nicht geläufig sind, weil er an der Konvention, auf der sie beruhen, keinen Anteil hat, der wird diese Welt nicht so ohne weiterers erfassen, ihm mißlingt die Synthese, er kann des „eigentlichen“ ästhetischen Eindruckspunktes nicht habhaft werden, ihm bleibt das Kunstwerk, das einem anderen sein feines Geheimnis verrät, „stumm“, oder er sucht ein anderes Leben darin und vermißt dementsprechend dessen adäquate Darstellung, dessen restlose Versinnlichung.

So scheint, um die hier angeregten Fragen noch etwas weiter zu führen, die eigentliche Virtuosität des Kunstgenusses in der Ausbildung der Fähigkeit der Anpassung und des Herausfühlens des „eigentlich“ Dargestellten zu beruhen. Weshalb denn auch der produktive Künstler von geschlossener Eigenart nicht

der beste Kritiker zu sein pflegt und weshalb auch die jeweils moderne Kunst erst in einem kleinen Kreis mit fein entwickelter geistiger Konvention verstanden und wohl auch zumeist überschätzt wird, indem die Schaffung des eindeutigen und wirksamen Zeichenzusammenhangs als eine persönliche Leistung des Künstlers geschätzt wird, während seine Eindeutigkeit doch nur der Beschränktheit und dem innigen Zusammenhang des Kreises zu verdanken ist Dies ist denn auch der Umstand, der das Appellieren an ein Richteramt der „Zeit“ in Sachen der Kunst rechtfertigen kann. Im übrigen ersieht man aus alledem, wie nützlich es wäre, wenn die Psychologie die Formen des ästhetischen Genusses einer eingehenden Betrachtung unterzöge und beispielsweise die verschiedenen Auffassungen, denen eine Dichtung ausgesetzt ist, unter allgemeine Typen des ästhetischen Genießens einordnete. Wenn GROOSS zwischen einer mehr und einer weniger motorischen Form des ästhetischen Genusses scheidet, so hat er, wie mich dünkt, mit Glück eine solche Scheidung an einem Punkte angebahnt.

Für die Lösung derartiger Probleme, wie sie mit dem allgemeinen Darstellungsproblem verknüpft sind, erscheint nun eine Untersuchung auf dem Gebiete der Dichtkunst besonders fruchtbar. Wir haben oben bereits darauf hingewiesen, daß der Prozeß der Aufnahme eines Kunstwerks sich hier im Gegensatz zu dem in der bildenden Kunst nach außen manifestiert und demgemäß kontrolliert werden kann. Es läßt sich also, obwohl an und für sich die ästhetische Apperzeption eines sprachlichen Textes um Vieles verwickelter ist als die eines Gemäldes — man denke nur an das stille Lesen, an die vielfachen Komplikationen, die die ästhetische Auffassung eines aufgeführten Dramas erfährt — doch eben dieser Prozeß ganz anders beobachten. Man kann Verschiedenheiten der Auffassung nicht nur direkt aufzeigen, sondern auch aus den zwischen dem Subjekt und dem erregenden Objekt bestehenden Beziehungen erklären. Da mit Recht die Aufnahme einer Dichtung als eine Reproduktion angesehen wird, bei der die Tätigkeit des Genießenden in wichtigen Phasen ihres Verlaufs der Beobachtung zugänglich bleibt, so läßt sich hoffen, daß wirklich auf diesem Wege ein Einblick in die Gestaltung des Kunstwerks zu tun sei, daß wie DILTHEY einmal sagt, „in dem Kunstwerk selbst das Gesetz seiner Bildung erkennbar werde.“ Freilich wird man, der Kompliziertheit der zu untersuchenden psychischen Prozesse Rechnung tragend, sich bescheiden und vorläufig an die elementaren Unterschiede der Auf-

fassung anknüpfen. Man wird versuchen müssen, allgemeine Typen der Auffassung aufzustellen und zu beschreiben und wird es einem jeden überlassen, in welches dieser Typen er seine Weise der Auffassung nach ihrer nur ihm selbst erkennbaren Struktur einordnet. Der Verlauf der folgenden Untersuchung wird, denke ich, Gelegenheit geben, dies am Einzelfall zu verdeutlichen.

Schließlich sei noch der Gebrauch, den wir im Vorstehenden von dem Begriff der Darstellung gemacht haben gegenüber einer Einschränkung, die ihm häufig zu teil wird, gerechtfertigt. Es gibt eine Unterscheidung der Künste in „darstellende" und „Stimmungskünste". Malerei, Plastik und Poesie werden in einem engeren Sinne als die darstellenden Künste bezeichnet, weil in ihnen ein „Stoff", ein „Dingliches" in dem von uns präzisierten Sinne enthalten sei. Diese Bezeichnung gibt indes zu argen Mißdeutungen Anlaß. Werden nur Malerei, Plastik und Poesie als die „darstellenden" Künste bezeichnet, so liegt der Irrtum nahe, es handle sich bei ihnen überhaupt nur um die Darstellung von Menschen und Dingen als festen unveränderten Gegebenheiten, während doch in alledem nur ein besonderes Leben zum Ausdruck kommt und dies allein das Dasein von „Mensch" und „Ding" in einem Kunstwerk rechtfertigt und die Weise ihres Gegebenseins erst bestimmt. Freilich besteht der mit dieser Redewendung bezeichnete Unterschied — wir haben darauf hingewiesen — (vgl. S. 32 f., 41 f.), aber es erscheint fraglich, ob er glücklich bezeichnet ist. Das allgemeine künstlerische Gestaltungsproblem besteht doch in allen Künsten. Überall ist es die Aufgabe des Schaffenden, ein inneres Erleben, ein Etwas, das dem Künstler zunächst ganz allein gehört, das in ihm webt und arbeitet, bildet und wirkt, irgendwie aus sich herauszustellen, daß es anderen erfaßbar werde. Dies nennen wir: es darstellen. Ein Ungehörtes wird „hörbar", ein Ungesehenes „sichtbar", ein Unausgesprochenes „ausgesprochen": etwas, was bisher nur in einem Menschen existierte und deshalb in der geschichtlichen Wirklichkeit von Welt und Leben überhaupt keine Existenz hatte, bekommt ein Dasein. So „existiert" der Moses des Michelangelo, die Athene Lemnia, Shakespeares „Hamlet" und Goethes „Werther", so aber auch die Neunte Symphonie, das Cis-moll Quartett und Mozarts Requiem. Und es existiert, weil es dargestellt wurde.

Zweiter Teil.

Zur Theorie der Poetik.

Vorbemerkung.

Wer den Briefwechsel zwischen GOETHE und SCHILLER liest, findet zwei Centren ihrer ästhetischen Diskussionen. Sie suchen im gemeinsamen Gedankenaustausch ins klare zu kommen, „über die Eigenschaften der Stoffe, inwiefern sie diese oder jene Behandlung fordern“ (GOETHE an SCHILLER, 22. April 1797) und wollen weiterhin die Verschiedenheiten der Behandlung nach verschiedenen Formtypen ordnen. Sie fragen einmal, welche die dem gegebenen Stoff samt seiner inneren Eigenart, seinem Leben und Weben angemessene dichterische Form ist und suchen zum andern, die aus der Tradition künstlerischer Arbeit und ästhetischen Denkens überkommenen Formen in ihrem Wesen zu bestimmen. Beide Probleme kreuzen und befruchten sich. Beide sind ihrem Wesen nach niemals fertig zu denken, denn der gleiche Stoff wird je nach der Individualität des Dichters und dem inneren Wesen der Epoche verschieden gesehen, verschieden motiviert und dementsprechend verschieden behandelt werden, und die Formen sind — eben weil sie nicht fertige Hülsen sind für beliebige Inhalte, sondern Darstellungsformen spezifischer — wandelbar, entwicklungsfähig und -bedürftig. So scheint die endgültige Feststellung allgemeiner Formtypen ein vergebliches Bemühen. Doch aber kann keine ästhetische Diskussion ohne sie auskommen und insonderheit bedarf eine das Darstellungsproblem in der Dichtkunst behandelnde Untersuchung der Begriffe epischer, dramatischer und lyrischer Dichtung.

Was ist dramatisch, was episch, was lyrisch? Was war es bei den Griechen, was bei den Spaniern, den Italienern der Renaissance und bei dem klassischen Theater der Franzosen? Was ist es bei SHAKESPEARE? Was ist es bei den Deutschen? Was in LESSINGS Hamburger Dramaturgie? Was bei IBSEN? Was bei den Romantikern, Älteren und Neuesten? Wo liegt Allgemeingültiges, wo zeitlich Bedingtes? Was bleibt bei allem durch Menschheitsentwicklung

und Umformung des Gefühls bedingten Wechsel der dichterischen Form, die wir mit Dilthey in weitestem Umfange für die ästhetische Forschung jedenfalls vorauszusetzen haben, als übergeordnete Einheiten, der dramatischen, lyrischen und epischen Gattung bestehen? Wie bestimmen wir das Wesentliche? Als Verschiedenheiten des ästhetischen Erlebnisses, also des ästhetischen Gegenstandes, oder als Verschiedenheiten der Struktur des künstlerischen Gegenstandes, der Darstellungsform? Wie skeptisch man auch über die Prägung derartiger Allgemeinbegriffe vom Dramatischen, Epischen und Lyrischen denken mag und zu denken guten Grund hat, man wird zugeben, daß eine Analyse der Kunstwerke ohne das Herantragen dieser aus dem ästhetischen und künstlerischen Denken der Vergangenheit überkommenen Begriffe nicht gut möglich ist. Sie erfüllen im übrigen nur eine heuristische Funktion, sie gelten nicht als reine Gattungsbegriffe, denen das Einzelne schlechthin subsumiert wird, sie gelten als Paradigmata, als Typen, an denen das jeweils zu untersuchende gemessen und in seiner individuellen Eigenart bestimmt wird. Diese ihnen eigentümliche Bestimmung rechtfertigt es auch, daß die Ästhetik, wie alle Geisteswissenschaften, sich immer wieder vor die Notwendigkeit gestellt sieht, ihre Begriffe vor dem Gebrauch genau abzugrenzen, ihren Ursprung anzugeben, ihr Geltungsbereich zu bestimmen.

Die Ästhetik wird aus dieser Eigentümlichkeit die Berechtigung ableiten dürfen, ihre Begriffe jeweils der Eigenart der besonderen Fragestellung anzupassen; sie wird in unserem Falle die Bestimmung des Epischen, Lyrischen und Dramatischen aus der Struktur der künstlerischen Gegenstände und der mit ihnen gegebenen Modifikationen der Auffassung entwickeln.

Der Zusammenhang der Darstellungsmittel gilt uns als Darstellungsform. Da sich nun alle Darstellung zunächst an bestimmte Organe der Auffassung wendet, so werden allgemeine Formtypen der Darstellung aus der seelischen Struktur der zugehörigen ästhetischen Auffassungsorgane zu entwickeln sein: Die Formtypen müssen in einer Psychologie der Auffassungsweise begründet werden.

Wir versuchen zunächst eine Sonderung der Auffassungsformen menschlicher Rede im Anschluß an eine von Lipps in seiner Ästhetik I gegebene Erörterung über die Symbolik der Sprache,[1]) müssen uns aber vorbehalten, sie dem besonderen Zweck der Untersuchung entsprechend zu modifizieren und auszugestalten.

---

[1]) A. a. O. S. 481 f.

Erster Abschnitt.

Zur Psychologie des Wortverständnisses.

Die allgemeine Ausdrucksfunktion der Sprache.

Wird ein Satz — zunächst einmal ein gesprochener — verstanden, so ist zweierlei im Bewußtsein des Verstehenden gegeben. Einmal das Erfassen des Sinnes, die Richtung auf eine mit dem Satz gemeinte Gegenständlichkeit, zum andern die Auffassung des Gesprochenen als Äußerung eines fremden Bewußtseins. Wer Worte hört, ohne den Sprechenden zu sehen, frägt unwillkürlich: wer spricht da? Dies mag verschiedene psychologische Deutungen zulassen. In jedem Fall begleitet unser Verständnis von Worten, oder richtiger gesagt von Sätzen, ständig das Bewußtsein, daß es ein Ich ist, das in den Wortfolgen sich kundgibt, zunächst einmal und immer ein denkendes, sprechendes Ich, und weiterhin je nach der Bedeutung der Aussage ein begehrendes und wünschendes, ein lebhaft erregtes oder gleichgültig beschauliches, oder wie sonst in seinem Fühlen, Wollen und Denken bestimmtes Ich. Worte also, so können wir zusammenfassen, sind, wenn sie verstanden werden, zunächst ein Doppeltes: Träger von Bedeutungen und Äußerungen von Erlebnissen. Und sie sind beides in jedem Fall, aber nicht immer in gleichem Maße. Dies wird noch weiterhin zu Unterscheidungen Veranlassung geben. Zunächst noch einige Erinnerungen psychologischer Natur zur Erläuterung und Begründung.

Wer ein wissenschaftliches Werk liest, tut es in der ausgesprochenen Absicht, die Bedeutung der Sätze, nicht ihre Werte als Äußerungen eines nur mit diesen Gedanken beschäftigten Individuums zu erfassen. Das rein Bedeutungsmäßige steht im Zielpunkt seiner Tätigkeit, aber er gewinnt, ohne besonders darauf zu achten, sozusagen nebenher, einen mehr oder minder bestimmten Eindruck von der Persönlichkeit des Schreibenden. Man fällt unmittelbar Urteile über den Stil des Gelesenen. Der eine schreibt umständlich, der andere lebhaft, der eine steht überlegen über, der andere beständig im Kampf mit seinem Stoff, dieser ist pretiös und jeder Absatz verrät den geistreichen Causeur eines ästhetischen Thees, jener schreibt agitatorisch, intensiv und jede Satzfolge zeigt den Redner, der ein großes Auditorium vor sich sieht, zu über-

zeugen, umzustimmen, zu überreden, in jedem Falle zu beherrschen sucht. Und andere wieder schreiben langweilig. So enthält selbst diejenige Verwendung der Sprache, die als eine unpersönliche Darstellung wissenschaftlicher Allgemeinheiten verstanden sein will und den Auffassenden drängt, lediglich das Bedeutungsmäßige in begrifflicher Schärfe zu fassen, so viel Anweisungen, die Sprache als Ausdruck eines Seelischen aufzufassen, daß sich wie von selbst ein rundes Bild der in den Sätzen „enthaltenen" Persönlichkeit bildet. Das ist, wie gesagt, eine von jedermann zu machende Erfahrung.

Freilich würde man irren, wollte man annehmen, es sei der, welcher sich so in den Satzfolgen, in Wortwahl und Satzrhythmus und Wortklang, in dem Was und Wie der Rede, kundgibt, ohne weiteres der auch sonst bekannte Verfasser X Y, der noch dieses und jenes geschrieben hat, Ordinarius in N. ist, Familie besitzt usw. Solche Identifizierung kann stattfinden, während des Lesens oder nachträglich. Sie kann aber auch unterbleiben. Was zunächst als Kundgebender, als ein „Ich", so, wie es in den bezüglichen Darlegungen gegeben ist, denkt, urteilt, schließt, fragt, antwortet und so dem Leser lebendig wird, ist eben dies denkende Ich und nichts anderes. Es ist zunächst ein besonderes Subjekt, nicht ein farbloses Unpersönliches, vielmehr jene aus den Darlegungen sprechende und durch sie bestimmte ideelle Persönlichkeit. Sie wächst aus den sinnvoll und ohne weiteres als seelische Äußerung verstandenen Sätzen heraus; und Leuchtkraft, Deutlichkeit, Bestimmtheit und Individualisierung dieser Persönlichkeit hängt zunächst von den in den Satzfolgen schlummernden Ausdruckswerten ab. Diese freilich realisieren sich je nach den im Bewußtsein des Verstehenden wirksamen allgemeinen, psychischen Zusammenhängen und nach dem Maße der der Seite des Ausdrucks zugewendeten Aufmerksamkeit, verschieden, denn es bedarf wohl keiner besonderen Auseinandersetzung darüber, daß alles, was dergestalt in den Sätzen ausgedrückt erscheint, letzten Endes aus dem eigenen Bewußtsein stammt, als dem allein gegebenen und verwendbaren seelischen Material. Ein dergestalt auf dem Grund der sprachlichen Konvention entstehendes individuell gefärbtes und bereichertes, ideelles „Ich" kann sich nun wohl mit der sonst gebildeten Vorstellung einer bestimmten Persönlichkeit verweben, kann von ihr erweitert und korrigiert werden. Das ist eine Sache für sich. Worauf es hier zunächst ankommt, ist die Anerkennung der Tatsache, daß sich mit dem Verstehen der Sätze selbst, unabhängig von jeder in einem

Bewußtsein bereits gebildeten Vorstellung einer Persönlichkeit und ohne auf eine solche angewiesen zu sein, das Bild eines seelischen Zusammenhangs entwickeln kann, eines „Ichs“, das sich in den Sätzen in verschiedener Weise äußert und kundgibt. Das ist, was als allgemeine Funktion des Ausdrucks die eine Seite der Sprache ausmacht und verstandenen Sätzen von allem Anfang an zukommt — und zukommen muß, bedenkt man nur die Entstehung der Sprache im individuellen Bewußtsein. Laute sind Verlautbarungen psychischer Zustände. Jeder Versuch einer genetischen Erklärung des Zusammenhangs von Wort und Bedeutung muß von dieser Tatsache ausgehen. Dies Problem genetischer Erklärung auseinanderzusetzen, ist hier nicht der Ort. Wir verweisen auf die betreffenden Ausführungen bei Lipps.[1]) Nur eine irrtümliche Auffassung der Ausdrucksfunktion, deren Geltung ein Verständnis der ästhetischen Bedeutung der Sprache von vornherein untergrübe, bedarf ausdrücklicher Zurückweisung.

Drücken Worte ein Seelisches aus, so verdanken sie dies einer besonderen Auffassung des Apperzipierenden, denn an sich tun dies Worte ebensowenig als andere Gegenstände. Sie sind, was sie sind: Lautkomplexe und als solche Gegenstände der Wahrnehmung. Erst unsere Auffassung macht sie zu Ausdrücken. Hier hat man nun gemeint, liege das Resultat eines Schlusses vor. Man schließt, so sagt man, aus dem jetzt und hier gehörnten Wort auf ein Individuum, das es hervorbringt und weiterhin vor der Bedeutung auf das Stattfinden der ihnen in einem fremden Bewußtsein entsprechenden seelischen Prozesse. Die Worte seien also Symptome, Anzeigen für bestimmtes psychisches Geschehenes, auf Grund allgemein anzunehmender Kausalzusammenhänge und nach Analogie der aus dem eigenen Seelenleben bekannten Vorgänge. Denn hier sind Sätze allemal Äußerungen reell gegebener Erlebnisse; sie verlautbaren die im Sprechenden sich abspielenden Urteils- und Wahrnehmungsakte, verlautbaren Gefühle und Strebungen.

Diese Analyse der dem Verständnis der Sprache als Ausdruck zugrunde liegenden seelischen Prozesse ist unzulänglich und falsch. Unzulänglich, denn sie setzt, was allermeist der Erklärung bedarf, schon voraus, den Begriff des fremden Bewußtseins, falsch, denn sie widerspricht dem unmittelbaren Befund. In der Tat ist, wenn Worte ein Seelisches ausdrücken, nichts von derartig vollzogenen

---

[1]) Lipps, Leitfaden der Psychologie. 2. Aufl. S. 202f.

Schlüssen zu bemerken. Und wenn wirklich ein Schließen stattfindet — es kann ja vorkommen, etwa wenn im Walde nach jemand gerufen wird, ein Antwortruf erschallt und daraus der Ort des Rufenden erschlossen wird, — so ist damit ein von dem Ausdruckserlebnis toto coelo verschiedener Zustand des Bewußtseins gegeben. Hier handelt es sich um das Feststellen von „Wirklichkeiten": das Ertönen des Rufes — nicht seine Beschaffenheit! — ist ein Zeichen, genauer eine Anzeige dafür, daß sich der Rufende an einer bestimmten Stelle befindet. Die hier bestehende Relation ist die zwischen Anzeige und Angezeigtem, nicht zwischen Ausdruck und Ausgedrücktem. Dort bleibt die Frage nach der Wirklichkeit des Ausgedrückten ganz außer Spiel, hier ist sie für die Relation, wie man sieht, konstituierend. Dort handelt es sich um die Beziehung getrennt existierender Gegenstände, hier aber ist das Ausgedrückte nur in dem Ausdruck gegeben, ist nichts außer ihm und ist nicht als ein solches gedacht.

Die Auffassung des Ausdruckserlebnisses als eines bewußten oder unbewußten Schlusses ist daher abzuweisen. Sie irrt bereits im Elementarsten der psychologischen Analyse: sie versucht eine intellektualistische Deutung psychischer Prozesse.

Unser Problem, prägnant formuliert, lautet: welches psychische Verhalten ist gegeben, wenn Laute als Äußerungen eines Seelenlebens aufgefaßt werden? Unser unmittelbares Bewußtsein sagt: dies ist ein durchaus Primäres, sozusagen instinktartiges Tun. Jeder Versuch genetischer Erklärung muß zu dem gleichen Resultat kommen: Der Andere ist uns niemals selbst gegeben, sondern nur in seinen Äußerungen. Es kann also erst aus ihnen die Vorstellung eines fremden Bewußtseins sich entwickeln, nicht aber diese als ein Hilfsbegriff in Anspruch genommen werden, um, was als einfacher Gegenstand sinnlicher Wahrnehmung gegeben ist, als Äußerung eines in ihm liegenden Seelischen zu erfassen. Hier tritt, wie Lipps an verschiedenen Stellen nachgewiesen hat, die Einfühlung in ihr Amt. Worte als Ausdrücke eines Seelischen verstehen, heißt eine bestimmte Weise psychischen Lebens in sie einfühlen. Die genetische Erklärung dieses Vorgangs und die Aufklärung der mit dem Begriff der Einfühlung gegebenen Probleme ist Sache der Psychologie.[1]) Einfühlung ist hier wie

---

[1]) Lipps, Leitfaden der Psychologie 2. Aufl. S. 193 und Ästhetik I, S. 97ff., S. 481f. II S. 1f.

auch sonst eine eigentümliche Auffassung von „Gegenständen", „Gegebenem", sie leistet eine innere Belebung und offenbart sich durch die besondere Beziehung, in welcher der Gegenstand, sei er einfachster Wahrnehmungsgegenstand oder wie bei dem sinnvoll verstandenen Wort ein höheres Gebilde der Auffassung, zu dem Eingefühlten tritt. Diese Beziehung ist die bereits bekannte von Ausdruck und Ausgedrücktem. Sie ist vor allem unmittelbar zu unterscheiden von der gleichfalls symbolischen Relation zwischen Bedeutung und Bedeutetem. Das Ausgedrückte ist schlechthin einmalig, es kann so, wie es ist, in keinem anderen Ausdruck gegeben werden. Das Bedeutete kann sein Zeichen wechseln, nicht regellos, aber innerhalb gewisser Grenzen. Und überdies sieht es jedermann ein, daß es nicht dasselbe ist, zu sagen, ein Satz meint einen bestimmten Gegenstand und er drücke ein bestimmtes Erlebnis aus. Worte, sofern sie im lebendigen Verkehr der Sprache, der mündlichen oder schriftlichen, verwendet werden, tun beides. Es gibt nur einen Fall, wo sie lediglich Bedeutungsträger sind: im Lexikon. Das hat das Sprachgefühl als ein Besonderes wohl erkannt und spricht nicht von Worten, sondern von Wörtern.

Die Elemente der sprachlichen Ausdrucksfunktion.

Das Formale der Sprache kann in dreifacher Weise Ausdruck eines Seelischen sein.

Es kann in die Laute als einfache Gegenstände der Gehörswahrnehmung, als sinnlose Klänge, ein besonderes Leben eingefühlt werden.[1]) Dies ist an die Klänge gebunden und wird nur durch sie bestimmt. Es kennzeichnet sich durch eine gewisse flüchtige Allgemeinheit und ist dem der Farben verwandt. Reine Klangeinfühlung findet sich in dem Genuß jeder Dichtung, aber ihre Bedeutung ist sehr verschieden: bald ordnet sie sich jeder anderen unter, bald scheint sie zu dominieren. Darin sind verschiedene Weisen der Auffassung gegeben. Davon später.

Weiterhin bilden die rhythmischen Elemente im weitesten Umfang — vielleicht besser melodische Elemente genannt — als Ablaufsform der Klänge nach ihrem Tempo, ihrem Wechsel von betonten und unbetonten Silben, schließlich auch nach dem Wechsel

---

[1]) Lipps, Ästhetik I S. 488 f.

der Tonhöhen und der fortlaufenden Stimmlage ein eigenes System von Ausdruckswerten, genauester Detailforschung bedürftig und zugänglich. Hier sei ein Hinweis auf die rhythmischen Untersuchungen von Sievers gestattet, der zunächst aus der philologischen Praxis heraus diese Seite der sprachlichen Darstellung ungemein feinen Einzelanalysen unterzieht. Das Besondere dieser melodischen Elemente und was sie als psychische Gebilde von den einfachen Klangeinfühlungen scheidet, ist, daß sie, obgleich an den Klängen haftend, durch den Sinn der Rede bedingt sind. Sie können daher in der ästhetischen Untersuchung nur bei sinnvollem Vortrag ermittelt werden, freilich auch nur bei sinnvollem Vortrag, denn ihr eigentümliches Dasein ist eben dies, durch den Sinn bedingt, aber an die Lautkomplexe gebunden zu sein.[1] Daraus ergibt sich zunächst, daß sie in ihrer Eigengeltung von der Auffassung des Ganzen abhängen: eine Erzählung wird anders vorgetragen, als der Dialog eines Dramas, beide anders, als ein lyrisches Gedicht. So werden auch die melodischen Werte derselben sinnvollen Wortfolgen einigermaßen sich ändern — freilich nicht in unbeschränkter Willkür; denn dramatische, epische oder lyrische Auffassung einer Dichtung unterliegt nur innerhalb enger Grenzen dem Wechsel persönlicher Auffassung. Sie ist durch die „gegenständliche" und die „formale" Seite der Sprache mehr oder weniger genau bestimmt und soweit jeder Auffassung eine eigene Vortragsweise zukommt, ist eine Fixierung der jeweils gegebenen melodischen Werte möglich. Es herrscht also ein eigentümliches Ineinander der Beziehungen: die melodischen Werte sind nichts Feststehendes, erst der Vortrag verleiht einem Text die ihm zukommenden Werte. Der Vortrag aber als ein „natürlicher" Ausdruck einer bestimmten Auffassung ist seinerseits durch den Text bestimmt, denn die Auffassung richtet sich nach Sachinhalt und Wortfügung des Textes. So ist das „Hineinlegen der melodischen Werte" ebenso sehr ein „Herauslesen" derselben. Spricht man von falschem und richtigem Vortrag, so geschieht es unter der Voraussetzung der wechselseitigen Bedingtheit von Text, Auffassung und Vortrag.

Das Formale der Sprache ist schließlich noch in anderer Beziehung der Einfühlung zugänglich. Sprechen ist eine geistige Tätigkeit. In der Wahl der Worte, der Konstruktion der Sätze usw. drückt sich abgesehen von dem Sachinhalt des Gesprochenen eine

[1] Lipps, Ästhetik I S. 491.

eigentümliche geistige Persönlichkeit aus.[1]) Das Wie des Gedankenablaufs ist Gegenstand einer besonderen Einfühlung. Sie kann nicht geschehen, ohne daß die Worte verstanden werden und das eigentümliche Leben, dieser geistige Rhythmus der Gedankenfolge, ist an die Sätze als sinnvoll verstandene Sprachgebilde, aber nicht an das „Sachliche“, das „Gegenständliche“ der Aussage gebunden. „Ein und derselbe Gedanke“ kann „verschieden“ ausgedrückt werden. Man unterscheidet das Wechselnde des sprachlichen Ausdrucks als „Form“ von dem „Inhalt“, dem „Gegenstand“ der Aussage. Als Frage, oder als Behauptung, in einem Gleichnis oder ohne bildliche Rede ausgesprochen bleibt der Gedanke, so heißt es, in „verschiedenen Formen derselbe“. Es äußern sich jeweils verschiedene Weisen intellektuellen Tuns. Bei der Auffassung fremder Rede werden diese der eigenen Innenwelt nachgebildeten Verhaltungsweisen, Formen des Gedankenablaufs, eingefühlt und dem in der Rede gegebenen ideellen Ich eingelegt. In dem oben gesetzten Fall der Auffassung rein wissenschaftlicher Darlegungen als Äußerung eines ideellen Ichs war im wesentlichen diese Form der Einfühlung beteiligt. Freilich nicht sie allein. Auch die Klangbeseelung und die der melodischen Elemente trägt zu der Entwicklung des ideellen Ich der Rede bei, denn wenn auch das in die Klänge eingefühlte Leben ziemlich allgemein, das in den Bedeutungen gegebene ziemlich speziell ist, so entspricht es doch einer überall nach Einheit strebenden Auffassung, diese verschiedenen Fäden zu dem einen ideellen Ich zu verweben.

So stellen die Klangelemente, die melodischen Elemente und die im Ablauf der Wort- und Satzbedeutungen Gegebenen drei Formen der sprachlichen Ausdrucksfunktion dar, die auf ein ästhetisches Gesamterlebnis entscheidend einwirken. Man kann, weil von dem Gegenständlichen der Rede, von dem Was abgesehen wird, und nur das Wie des sprachlichen und gedanklichen Verlaufs in Frage kommt, von drei Klassen formaler Ausdruckselemente sprechen. Sie modifizieren die Weise der Auffassung und tragen so ihr Teil zur Konstituierung der Form bei, jener Form nämlich, die ästhetisch allein in Betracht kommt, dem Zusammenhang der Darstellungsmittel. So sehr aber auch diese Form durch eine dieser Ausdruckselemente und der mit ihnen gegebenen Form der Einfühlung bestimmt werden mag — aus der Wirkung der formalen Ausdruckselemente lassen sich die Formtypen nicht ableiten, weil sie mehr oder minder in

[1]) Lipps, Ästhetik S. 493 ff.

jedem Sprachverständnis wirksam zwar eine bestimmte Bewegung der auffassenden Tätigkeit hemmend oder fördernd beeinflussen, nicht aber ihre Grundrichtung bestimmen können. Dies vermag nur die gegenständliche Seite der Rede, deren Verhältnis zur Auffassung wir nunmehr betrachten wollen.

Worte, so sagten wir, sind, wenn sie verstanden werden, ein Doppeltes: Träger von Bedeutungen und Äußerungen von Individuen. Wir erörterten eben die Ausdrucksfunktion der Worte und unterschieden, indem wir von der Bedeutungsfunktion, der Richtung auf Gegenständliches vorerst absahen, drei Formen des Ausdrucks. Dabei konnten wir doch nicht umhin, die zwischen Bedeutung und Ausdruck bestehende Wechselwirkung des öfteren zu berühren. Wir hatten Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß sich das ideelle, in die verstandene Rede eingefühlte Ich durch die Bedeutung des Gesprochenen als ein in seinem Fühlen, Wollen und Denken bestimmtes Ich charakterisiert. Wir betonten den für jedermann einleuchtenden Unterschied, der darin liegt, daß ein Satz einen bestimmten Gegenstand meint, darauf hinweist und daß er ein bestimmtes Erlebnis ausdrückt, Äußerung eines solchen sei. Wir fügten alsbald hinzu, daß im lebendigen Sprachverkehr Worte immer beides zugleich täten. Schließlich sprachen wir von den Ausdruckselementen, die aus der Folge der Bedeutung erwachsen und Voraussetzung dafür waren, daß die Worte als Bedeutungsträger und als Äußerung eines Individuums gelten. Das Sprachverständnis besteht also jederzeit aus beiden Faktoren.

Nun ist aber die Sprache noch in anderer Weise für den Sprechenden ein Mittel des Ausdrucks. Man kann das eigene Erleben zum Gegenstand seiner Aussage machen: Man spricht, so heißt es, „von sich“, wenn man sagt, ich sah vorgestern, ich habe gedacht, ich wünschte ehemals usw. Aber man spricht doch auch „von sich“, wenn man sagt, ich sehe, denke, wünsche, bin enttäuscht, bin überrascht usw. Hier und dort spricht man nicht im gleichen Sinne „von sich“. In dem ersten Fall spricht man von sich, wie von einem andern, im zweiten Fall verleiht man seinem jetzt und hier gegenwärtigen Zustand Worte, äußert ihn, gibt ihn kund. Er ist, so kann man sagen, zugleich Zustand und Gegenstand. Dies ist offenbar etwas anderes, als wenn man von einem vergangenen Erlebnis sagt: ich sah, ich wünschte. Denn fragt man, was hier wirklich geäußert oder kundgegeben wird, so ist es kein Seherlebnis, kein Wunsch, sondern ein Erinnern an ein früheres Wahrnehmungs-

oder Wunscherlebnis. Dieses selbst wird dagegen mitgeteilt, berichtet. Lipps, dem wir uns hier anschließen, bezeichnet dies als objektiven Bericht, nennt das andere Kundgabe und definiert diese als „eine Mitteilung, die dem unmittelbaren Ausdruck, der mitgeteilten Sache dient.“[1]) In der Tat ist das Sprechen von sich in dem einen Fall nur durch den Gegenstand von jeder anderen Mitteilung unterschieden; das Verhältnis aber des Gegenstands der Rede zu dem durch die Rede geäußerten Erlebnis des Sprechenden ist in nichts von dem beliebiger anderer Gegenstände zu dem Erlebnis unterschieden: sie gelangen nicht zur Deckung. Anders bei der Kundgabe. Hier stimmen Gegenstand der Rede und das in ihr Ausgedrückte mehr oder minder überein. In dem Maße nun als dies geschieht, als die Rede unmittelbarer Ausdruck inneren Erlebens ist, oder richtiger gesagt, als solcher aufgefaßt wird, soweit also für den Verstehenden nicht bloße Mitteilung, sondern wirkliche Kundgabe vorliegt, wird die Rede auch nach ihrer gegenständlichen Seite hin, zu einer Form der allgemeinen Ausdrucksfunktion. Es wird der Auffassende, je nach den Umständen darauf hingedrängt, die verstandene Rede als Ausdruck des Sprechenden zu erfassen.

Das Schema der Auffassungsform der Rede.

Damit scheinen, hält man sich an die sprachliche Ausprägung, zwei scharf gesonderte Formen menschlicher Rede gegeben zu sein. Beispiel der einen ist ein Satz von der Art: „ich höre“, „ich fühle“; der andere: „ich habe gehört, gefühlt“. Während von dem oben erörterten formalen Elemente der Ausdrucksfunktion angenommen werden mußte, daß sie bei jedem Verständnis von Sätzen wirksam seien, so sehr sie auch den Umständen des Einzelfalls entsprechend in ihrer Wirkung zurücktreten konnten, scheint hier ein klares Entweder — Oder gegeben. Sätze können das eigene, jetzt und hier im Sprechenden gegenwärtige Erleben zum Gegenstand haben. Dann ist die Rede Kundgabe, Äußerung. Gegenstand und Ausgedrücktes kommen nahezu zur Deckung. Sätze können aber auch etwas ganz anderes, außerpsychische Tatsachen, fremde Bewußtseinstatsachen und eigene vergangene zum Gegenstand haben, dann ist die Rede Bericht, Mitteilung, Erzählung. Gegenstand und Ausgedrücktes der Rede liegen mehr oder minder weit voneinander entfernt. Wäre

[1]) Ästhetik I S. 501.

demnach die Auffassung menschlicher Rede durch die grammatikalische und syntaktische Form der Sätze eindeutig bestimmt, so entsprächen den klar geschiedenen Formen der Rede ebenso scharf gesonderte der Auffassung. Doch dem ist nicht so. Es können Sätze, deren Form als reine Kundgabe angesehen werden muß, im lebendigen Sprachverständnis fast als Bericht und andere hinwiederum, die in ihrer Form dem Bericht entsprechen, können aus der Situation heraus und nach Maßgabe der Wirkung formaler Ausdruckselemente — freilich nicht als Kundgabe, denn diese erfordert allemal das Vergegenständlichen der Erlebnisse, wohl aber als Äußerung des Sprechenden erfaßt werden. Doch dies bedarf noch der Erläuterung.

Wir sagen: es kann ein und derselbe Satz innerhalb gewisser Grenzen für die Auffassung mehr als Kundgabe, oder mehr als Bericht Geltung erlangen, — innerhalb gewisser Grenzen natürlich, denn die grammatikalische Form des Satzes ist nicht gleichgültig, aber sie ist eben auch nicht allein entscheidend und daher der Spielraum für die Auffassung. Es wird ein Satz von der Form: ich höre, ich freue mich, natürlich leichter als Kundgabe aufgefaßt, denn als Mitteilung. Aber auch das letztere geschieht häufig genug. In einem Satze: „ich glaube, daß er morgen in die Ferien geht", ist das „ich glaube", wenn man so will, unmittelbarer Ausdruck des im Sprechenden jetzt und hier gegebenen Glaubens. Aber die Auffassung gleitet sozusagen darüber hinweg. Ihr ist das „ich glaube" weniger als Kundgabe eines psychischen Zustandes, denn als Mitteilung einer Tatsache wichtig. Sie registriert sie wie jede andere. Anders in anderen Fällen. Luthers: „Hier stehe ich. Ich kann nicht anders..." wird niemand als eine „Mitteilung", jeder als Kundgabe gelten lassen. Dies bedarf keiner Begründung. Es zeigt, daß das natürliche Sprachgefühl Mitteilung und Kundgabe nicht nach der sprachlichen Form bestimmt, sondern nach der aus der Situation sich ergebenden Auffassung der Rede. Umgekehrt kann, was einer sprachlichen Form nach Mitteilung ist, Erzählung eines Vergangenen, lediglich oder vorwiegend als Äußerung — nicht des Vergangenen, aber der Erinnerung an Vergangenes gewertet werden. Der Sachinhalt tritt mehr oder weniger zurück und die Tatsache der jetzt und hier im Redenden erwachten Erinnerung wird leuchtend in den Vordergrund gerückt. Dies ist beispielsweise häufig die Auffassung einer von den Haupthelden eines Dramas erzählten Begebenheit. Nicht was geschah, sondern wie es der Held erlebte, ist das eigentlich Wichtige. Da es sich nun für uns um die Aufstellung

von Typen dichterischer Darstellungsformen handelt, diese aus der Struktur der ästhetischen Apperzeption und ihrer im Einzelfall gegebenen Verlaufsform gewonnen werden sollen, so bestimmen wir die uns dringend notwendigen Begriffe der Kundgabe und des Berichts nicht nach der Form der Sätze, sondern nach der der Auffassung. Dabei ist ohne weiteres zugegeben, daß jede Auffassungsform ihre reinste Ausprägung in Sätzen von bestimmter Gestalt findet und dementsprechend ihre Verdeutlichung nicht anders als durch Beispiele dieser Satzbildung gegeben werden kann. Es ist weiter zu bemerken, daß diese Auffassungsformen als ideale Fälle zu betrachten sind, denen eine reich differenzierte Wirklichkeit gegenübersteht.

Eine Rede nennen wir Bericht, soweit die Gegenstände, selbst wenn sie als Bewußtseinstatsachen des Sprechenden gegenwärtig sind, nicht als jetzt und hier verlaufende und in der Rede geäußerte Erlebnisse, sondern rein als Tatsachen aufgefaßt werden.

Eine Rede nennen wir Äußerung, soweit ihre Gegenstände — selbst wenn sie nicht jetzt und hier ablaufende Erlebnisse sein können — vornehmlich in ihrer Beziehung zu diesem Ich der Rede aufgefaßt werden. Die höchste Form der Äußerung ist die Kundgabe. Hier ist das in der Rede enthaltene Erlebnis und der Gegenstand der Rede zur Deckung gebracht. Die Gegenstände sind zugleich als Erlebnisse des jetzt und hier redenden Ichs gegeben, und werden als solche auch wirklich erfaßt.

Doch, wie gesagt, nicht alles, was sich als Gegenstand und Erlebnis des Redenden anbietet, muß nun auch so erfaßt werden. Es kann der Charakter der Kundgabe zurücktreten, der einer Mitteilung vorherrschen. Die Häufigkeit dieser Erscheinung hat ihren guten Grund. In der Redeform „ich höre“ ist das eigene Erlebnis eben doch auch Gegenstand der Rede und nicht nur ein Ausgedrücktes, wie etwa eine Erregung des Sprechenden im Zittern der Stimme „ausgedrückt“ ist. Es ist recht gut eine Auffassung denkbar, die lediglich dem Sachinhalt der Rede zugewendet, es weiter nicht in Rücksicht zieht, nicht realisiert, daß der Gegenstand auch das Ausgedrückte der Rede sei und dies nun könnte psychologisch des näheren dahin bestimmt werden, daß im entwickelten Sprachbewußtsein das Erfassen der Bedeutung ein anderes ist, als das Einfühlen eines Seelischen in die gehörte und verstandene Rede. Erst mit dem zweiten wird für die Auffassung — und nur um die handelt es sich — der ausdrückende Charakter der Rede eigentlich lebendig.[1]

---

[1]) Vgl. auch HUSSERL, Logische Untersuchungen II, 1. Untersuchungen.

Das Schema der Dichtungsformen.

Das Schema der Auffassungsformen ist damit gegeben. Nach ihm läßt sich ein Schema der Dichtungsformen bilden. Beiden entspricht eine im Leben der Sprache vielfach abgestufte Reihe von Übergängen und Mischformen. Denn für das lebendige Sprachverständnis sind Sätze ein Doppeltes: Bedeutungseinheiten und Verlautbarungen. Sie sind beides nicht immer in gleichem Maße. Bald tritt das eine, bald das andere zurück und in dem Maß als dies geschieht, scheint eins dem andern zu dienen, nur um seinetwillen da zu sein. So entstehen die Übergänge und Zwischenformen: Bedeutungen, auch wenn sie zu dem psychischen Leben eines Menschen in keiner sachlichen Beziehung stehen, beleben und schaffen besondere Ausdruckswerte und an sich urpersönliche Wortbedeutungen erhalten aus den Ausdruckswerten, soweit sich diese in der Auffassung realisieren, eine besondere Färbung. Dies mag das logische Wesen der Bedeutung nichts angehen, für ihr ästhetisches ist es bestimmend, denn das ästhetische Satzverständnis ist in jedem Fall durch starke Realisierung der Ausdruckswerte charakterisiert. Was vom Kunstwerk gegeben ist, sind Wortfolgen. Aus ihrem Verständnis erwächst das Kunstwerk, die sinnlich-seelische Einheit. Das Seelische ist immer ein „Ausgedrücktes". Es wird lebendig, wenn Einfühlung stattfindet, Einfühlung in Worte, in ihre melodische und bedeutungsmäßige Folge, Einfühlung in das Ganze der gemeinten Gegenständlichkeit. Und diese ist den zwei verschiedenen Formen der Auffassung nach verschieden. Wir geben zunächst eine rein schematische Gegenüberstellung, ohne auf Charakteristik und Begründung einzugehen.

Wo die Wortfolgen als Äußerungen erfaßt werden, verwächst das in die Klänge, in die rhythmischen, in die formalen und in die gegenständlichen Elemente des sprachlichen Ausdrucks eingefühlte Leben zu einer im Sinnlichen unmittelbar ausgedrückten seelischen Einheit. Das ist die Grundstruktur der Auffassung lyrischer und dramatischer Dichtung. Die Rede wird nach der formalen und gegenständlichen Seite als Äußerung eines Ich verstanden — in jedem Fall des jetzt und hier redenden Ich,. mag es nun wie im Dramatischen eine konkrete Einzelperson sein oder wie im Lyrischen ein allgemeineres Ich, ein bloßer Bewußtseinszusammenhang, ein psychischer Beziehungspunkt, etwas, das gemeinhin als Stimmung, Gefühl umschrieben wird. Diese Einfühlung ist in ihrer Verlaufsform

von der in die Farben- und Formenzusammenhänge der bildenden Künste nicht verschieden.

Anders in der erzählenden Kunst. Hier ist zumeist von Vergangenem, immer von etwas, das von dem Jetzt und Hier mehr oder weniger weit entfernt ist, die Rede. Jede Erzählung variiert auf ihre Weise das stereotype „Es war einmal" des Märchenerzählers und lenkt so den Blick des Lesers von der Gegenwart weg in irgendeine Ferne. Die Auffassungsform ist die einer Mitteilung. Der Sinn ist gerichtet auf das Tatsächliche als ein von dem jetzt und hier Mitgeteiltwerden Verschiedenes. Und so scheint hier die gleiche Grundstruktur gegeben zu sein, wie beim Lesen wissenschaftlicher Darlegungen: Die Aufmerksamkeit wendet sich zunächst dem Sachverhalt zu. Aber der Zustand des Bewußtseins ist doch in beiden Fällen ein toto coelo verschiedener. Auch bei der Erzählung ist eben letzten Endes nicht die glatte Sachlichkeit das Ziel der seelischen Bewegung. Es findet auch hier Einfühlung statt, denn auch hier ist das Kunstwerk ein Seelisches und dies heißt, daß in der mitgeteilten Sache ein besonderes Leben in der Weise des Ausgedrücktseins enthalten ist. Die Sprache, so würde die Psychologie des achtzehnten Jahrhunderts sagen, ist auch hier nicht für den „Verstand" gebildet, sondern für die „Phantasie". Sie soll, um eine Wendung Humboldts herzusetzen, nicht unmittelbar „den Geist und das Herz interessieren, sondern auf die Einbildungskraft einwirken".[1] Was hier Phantasie, Einbildungskraft genannt wird, beschreibt die neuere Psychologie als Einfühlung. So geschieht die Einfühlung in das Beschriebene, Erzählte, in Begebenheiten, Ereignisse und Personen, in das mitgeteilte W a s und so wird dies zu einem ästhetischen Objekt. Freilich auf etwas verschlungenem Wege und in eigener Weise. Davon wird noch eingehend zu handeln sein.

Zweiter Abschnitt.

Zur Psychologie der Dichtungsformen.

Sinn und Zweck dieser Bestimmung.

Damit ist, wie gesagt, vorläufig nur ein Schema am andern orientiert. Es wird kaum eine Dichtung — von kleinen lyrischen Gedichten abgesehen — geben, in welcher nicht beide Auffassungen

[1]) W. v. Humboldt, Ästhetische Versuche über „Hermann und Dorothea", 4. Aufl., hrsg. v. Hettner, S. 29.

und beide in gegenseitiger Ergänzung und Modifikation durcheinander gingen, kein Drama ohne Erzählung, kein Epos oder Roman ohne Rede und Gegenrede. Es ist aber nicht der Sinn und Zweck unserer Unterscheidungen, die Grundlage einer Systematisierung des reichen ästhetischen Tatsachenmaterials zu geben. Episch, Dramatisch, Lyrisch gelten uns nicht als Gattungen. Wir wollen Gesichtspunkte für die Analyse gewinnen, wollen in die Struktur des künstlerischen Gegenstandes einer Dichtung einzudringen suchen. Unsere Formbegriffe gelten als ideale Typen nnd besitzen nur heuristischen Wert. Wir glauben ganz gewiß nicht in unserem Schema der lyrischen, dramatischen und epischen Dichtungsform die vielgestaltige Wirklichkeit der Kunstwerke unterbringen zu können. Wir versuchen dies gar nicht. Wir bestimmen die Begriffe des Dramatischen, Epischen und Lyrischen, um ein geschaffenes Kunstwerk in seiner individuellen Eigenart charakterisieren zu können. Nicht jede Bestimmung der Dichtungsformen ist für diese Aufgabe tauglich. Hierzu noch einige Erläuterungen.

Man spricht von epischer Ruhe, von der Stetigkeit, der einfachen Sachlichkeit, von der unbefangenen Freude an den Dingen, die sich im Epos finde. Und unter den „Dingen“ versteht man auch den Menschen, denn es seien einfache „objektive“, „substantielle“ Menschen, die das Epos darstelle. Zwar gebe es auch hier Leidenschaft und Verwicklung. Doch ob es gleich als Leid und Freude eines Einzelnen persönlich sei, werde es eigentlich doch nicht als ein individuelles gesehen, sondern als „menschliches“, als typisches. Es sei allbekannt und in seinem Verlauf ebenso vorausbestimmt, wie jedes andere. Das Sprichwort bestimme den Lauf dieser Welt und der Typus beherrsche sie. So stehe hinter dem Einzelnen das Ganze: als Volksstamm, Religion, Sage in alten Zeiten, als Staat, Gesellschaft, Sitte und Weltanschauung in der neueren. Epos und Roman seien die nach Zeiten und Völkern verschiedenen Varietäten einer Spezies: der erzählenden Dichtung.

Es ist hier nicht unseres Amtes die Allgemeingültigkeit dieser Kriterien zu untersuchen. Das ist Sache der allgemeinen Poetik. Ohne weiteres ist ersichtlich, daß ein moderner „psychologischer“ Roman, wo die Menschen ihre Seelen wie Orchideen im Treibhaus pflegen, nicht mit Homerischer Objektivität und seinem massiven Glauben an Welt und Menschen zu gestalten ist, nicht mit der herrlichen Derbheit des Rabelais, oder der unbefangenen Freude des Cervantes, nicht mit dem lebensklugen Humor der Engländer

oder mit der heiteren Gelassenheit, in der uns „Hermann und Dorothea“ geboten wird. Darüber hat SPIELHAGEN in seiner „Technik und Theorie des Romans“ aus der intimen Kenntnis des Schriftstellers gute Bemerkungen gemacht. Die Zeiten, so hört man, sind andere geworden, so ändert sich auch die Gefühlswelt. Sie „kehrt“ überall „wieder“, aber überall in anderer „Verkleidung“. Die gleichen Probleme werden verschieden gesehen, die gleichen Charaktere von anderen Punkten aufgebaut. Das ewige Spiel von Wechsel und Bestehen — die unvermeidliche Form alles Verstehens einer Entwicklung — in seiner Bedingtheit zu offenbaren ist, wie gesagt, Aufgabe einer historisch orientierten Poetik. Uns interessiert in diesem Zusammenhange ein anderes.

Die oben gegebenen wahllos herausgegriffenen und leicht zu mehrenden Bestimmungen des Epischen beziehen sich auf die Dichtung, wie sie im ästhetischen Genuß gegenständlich wird. Sie haften unmittelbar an dem Gesamteindruck und zwar an dem Erlebnis als einem Ganzen, nicht an seinen einzelnen Stücken. Sie dienen der Charakteristik der „epischen Welt“. Sie sind in unserer Sprache Bestimmungen des ästhetischen Gegenstandes und da sie nicht als ein Teilstück desselben gegeben, noch in solchen begründet sind, sondern an ihm als einem Ganzen haften, so nennen wir sie in Befolgung eines neueren psychologischen Sprachgebrauchs: Gesamtcharaktere des ästhetischen Gegenstandes. Ihr Wesen ist: das Ganze wie eine Atmosphäre zu umschweben, erlebt zu werden und zwar als eine Weise, wie das „Ganze“ uns anmutet. Der Gesamtcharakter ist von dem Erlebnis ebensowenig zu scheiden, wie die Melodie von den Tönen, aus welchen sie „besteht“ — womit nicht gesagt sein soll, daß die Melodie ein Gesamtcharakter der Töne sei. Die Melodie — nämlich eine bestimmte, soweit sie ein komplexes psychisches Erlebnis ist — hat ihren besonderen Gesamtcharakter und ist im übrigen, was sie ist. Aber ebenso wie die Melodie „dieselbe“ bleibt, wenn alle Töne geändert werden, kann „derselbe“ Gesamtcharakter auch anderen Erlebnissen zukommen. So entstehen jene Übertragungen, ohne welche eine eindringende Analyse der Kunstwerke, eine ästhetische Charakteristik nicht auskommt. Man setzt Epik und Stücke der antiken Plastik in Beziehung; findet daß sie gleichen Gefühlswelten entspringen, charakterisiert diese Welt und fühlt es unmittelbar heraus, daß BEETHOVENS Symphonien und SHAKESPEARES Dramen aus anderen, unepischen Welten stammen. Die römische Kampagna hat epische Breite, auf der Lüneburger

Heide schlummert es wie eine alte Sage, fährt man durch Mitteldeutschland, so ist es, als lese man eine Novelle und über den Landschaften des Benozzo Gozzoli in dem Palazzo Medici liegt die helle Tagesfreude des Schilderns und Erzählens — solche Charakteristik geht vom ästhetischen Gegenstand aus. Sie ist eine unmittelbare Interpretation des Eindrucks. So heißt es in HUMBOLDTS Ästhetischen Versuchen über GOETHES „Hermann und Dorothea“: „Wenn wir länger bei demselben (dem GOETHEschen Gedicht) verweilen, wenn wir ihm in allen seinen einzelnen Teilen folgen, wenn wir dann sehen, wie vollendet alle Umrisse sind, wie fest sich jede Gestalt unserer Phantasie einprägt, wie klar jede sich an die andere stellt, um zusammen eine schön geschlossene und leicht übersehbare Gruppe zu bilden: dann können wir uns nicht verleugnen, daß die Stimmung, mit der wir es verlassen, der Stimmung ähnlich ist, mit welcher sonst ihrer Gattung nach ganz verschiedene Künste, mit welcher die Werke der Malerei und der Plastik auf uns einwirken.“[1])

Was hier in Rede steht, ist die Verwandtschaft ästhetischer Gegenstände, deren entsprechende künstlerische Gegenstände „ihrer Gattung nach“ verschieden sind.

Nimmt man nun diese ästhetischen Gegenstände und ihre Gemeinsamkeiten zur Grundlage einer Bestimmung des Epischen, Lyrischen und Dramatischen, so kommt man naturgemäß zu anderen Bestimmungen als den von uns vorläufig schematisch nebeneinandergestellten. Doch diese Bestimmungen wären für das Darstellungsproblem an sich zunächst unbrauchbar. Denn sie sind auf die künstlerischen Gegenstände — um diese handelt es sich ja hier — nicht ohne weiteres übertragbar. Was hat der Hermes des Praxiteles als geformter Marmor mit einem Gesang des Homer jener Folge von Hexametern gemein? Beide enthalten, soweit sie künstlerische Gegenstände sind, Anweisungen zu einer ästhetischen Apperzeption und zwar zu einer bestimmten, ihnen allein angemessenen und der anderen heterogenen, da sie sich an andere „Auffassungsorgane“ wendet.

Eine Ästhetik nun, die das Darstellungsproblem behandelt, muß die Verwandtschaft der ästhetischen Gegenstände, das, was sie innerlich verbindet, und in Übertragungen der Gesamtcharaktere zum Ausdruck kommt, wohl beachten. Aber was sie zu beschreiben

---

[1]) S. 33 der 4. Aufl.

und zu ergründen hat, ist die Struktur des künstlerischen Gegenstands. Aus diesen muß sie die Eigenheiten des ästhetischen Gegenstandes von Fall zu Fall abzuleiten suchen. Er ist der Gegenstand ihrer Forschung.

Freilich darf sie nicht, wie es bisweilen geschieht, den groben methodischen Fehler begehen, aus der Verschiedenheit der künstlerischen Gegenstände eine Unvergleichbarkeit der ästhetischen zu deduzieren und offenkundig vorgefundene Verwandtschaften im Gesamterlebnis ignorieren. Sie wird, wenn sie die ursächlichen Beziehungen zwischen dem ästhetischen und künstlerischen Gegenstand aufzudecken bemüht ist, vielmehr danach streben, die Eigenheiten des ästhetischen Gegenstandes aus der Struktur des künstlerischen zu erklären, und wird in den Gesamtcharakteren der ästhetischen Gegenstände wertvolle Hinweise für die Erforschung der künstlerischen erblicken. Der künstlerische aber ist nichts, wenn er nicht aufgefaßt wird und er ist nur insofern ein eigenartiger, als er die Auffassung bestimmt. So wird eine das Darstellungsproblem behandelnde Untersuchung von selbst, d. h. aus der Natur ihrer Fragestellung, darauf gedrängt, die Verschiedenheiten der Dichtungsformen in denen der Auffassung zu suchen. Diese wird sie als ideale Typen aussondern und wird an ihnen das jeweils zu untersuchende Objekt, d. h. den künstlerischen Gegenstand und die ihm zugehörige individuelle Auffassungsform orientieren. Die Auffassung aber läßt sich nicht gut anders bestimmen, als durch die Angabe der Bedingungen, unter denen sie stattfindet.

Im übrigen haben Goethe und Schiller, wenn sie sich zu verständigen suchten, welche Form für die poetische Behandlung gewisser Stoffe die geeignetste sei, vom Standpunkt des Poeten aus behandelt, was wir vom Interesse der ästhetischen Forschung aus ergründen wollen. Uns ist gegeben der im ästhetischen Genuß erschaffene Gegenstand; ihn suchen wir zu erklären, d. h. die Faktoren anzugeben, denen er sein Sosein verdankt. Der Zusammenhang dieser Faktoren heißt der künstlerische Gegenstand. Seiner Erkenntnis sind Grenzen gesetzt. Wir wissen davon. Goethe und Schiller hatten ein seelisches Ganze zur Darstellung zu bringen, jene Einheit, an der wir Stoff, Motiv, Gehalt etc. unterscheiden. Dafür standen ihnen bestimmte Darstellungsmittel zu Gebote. Ihren Zusammenhang nannten sie „Formen der dramatischen, epischen und lyrischen Gattung“ und neben den Bemühungen, das Wesen dieser Formen zu ergründen, ging das Nachdenken und Überlegen,

welche Form dem Gegenstand die geeignetste sei, d. h. welche am besten den Gehalt ausschöpfe, welche ihn vollkommen ausdrücke. Wenn sie dabei in der Erwägung dichterischer Praxis zu wenig der historischen Bedingtheit der Form Rechnung trugen, die Stoffe als feste umgrenzte und unveränderliche Gegebenheiten behandelten, während doch gerade ihre Gesichter, je nach den Augen, mit denen sie angesehen werden, wechseln, so ist dies eine aus der technischen Richtung ihres Interesses und einer nur zu begreiflichen Ablehnung des historischen Relativismus herrührende Einseitigkeit. In jedem Falle gingen sie von dem aus, was ihnen unmittelbar gegeben war: den in einem bestimmten Stoff konkret gewordenen seelischen Gehalt. So auch die Ästhetik von dem ihr zunächst Zugänglichen, dem ästhetischen Eindruck, dem Gegenstand des ästhetischen Genusses. Beide aber wollen — freilich zu verschiedenem Endzweck — Einblicke gewinnen in die zwischen Darstellung, Dargestelltem und aufnehmendem, ästhetischem Subjekt bestehenden Zusammenhänge. Goethe und Schiller mußten daher auch zu ähnlichen Bestimmungen der Dichtungsgattungen gelangen, wie sie von uns versucht werden. Goethe gibt in der Beilage zum Brief vom 23. Dezember 1797 folgende Bestimmung des epischen und dramatischen: „Der Epiker und Dramatiker sind beide den allgemeinen poetischen Gesetzen unterworfen, besonders dem Gesetze der Einheit und dem Gesetze der Entfaltung; ferner behandeln sie beide ähnliche Gegenstände, und können beide alle Arten von Motiven brauchen; ihr großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als vergangen vorträgt, und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt. Wollte man das Detail der Gesetze, wonach beide zu handeln haben, aus der Natur des Menschen herleiten, so müßte man sich einem Rhapsoden und einen Mimen, beide als Dichter, jenen mit seinem ruhig horchenden, diesen mit seinem ungeduldig schauenden und hörenden Kreise umgeben, immer vergegenwärtigen, und es würde nicht schwer fallen zu entwickeln, was einer jeden von diesen beiden Dichtarten am meisten frommt, welche Gegenstände jede vorzüglich wählen, welcher Motive sie sich vorzüglich bedienen wird; ich sage vorzüglich: denn, wie ich schon zu Anfang bemerkte, ganz ausschließlich kann sich keine etwas anmaßen.“ Goethe verbreitet sich dann über die Gegenstände beider Dichtungsformen, über die Motive, „die Welten, welche zum Anschauen gebracht werden sollen“ und gibt einige Winke über die epische und dramatische

Gestaltung immer in nahem Bezug zu der gegebenen Grundbestimmung.

So müßte denn auch die Poetik immer wieder die verschiedenen Bestimmungen des Epischen, Dramatischen und Lyrischen zueinander in Beziehung setzen, denn ihr letzes Ziel, wozu alles Systematisieren, alle Überschau und alle Detailuntersuchung geschieht, ist doch das Begreifen der Kunst als Tatsachenwelt eigener Gesetzmäßigkeiten und besonderer Struktur.

Die epische Auffassung.

Wir haben dem Schema der Auffassungsformen ein Schema der Dichtungsformen gegenübergestellt und versuchten die Berechtigung dazu aus der Natur unserer Fragestellung abzuleiten. Wir suchen nunmehr die Typen der Auffassung genauer zu bestimmen. Wir beginnen mit der Form der Auffassung epischer Dichtung.

Das ästhetische Objekt entsteht hier auf eigentümliche Weise. Während es im Dramatischen und Lyrischen in den Sätzen so gegeben ist, daß es nur ihrer Auffassung als Äußerungen bedarf, es lebendig zu machen, wird es im Epischen gewissermaßen auf einem Umweg vermittelt. Was nämlich in dem ästhetischen Gegenstand an Sachgehalt steckt, wird mitgeteilt, während es im Dramatischen und Lyrischen ausgedrückt ist. So wenigstens präzisiert sich der Sachverhalt bei schematischer Scheidung und dementsprechend ist auch die Einfühlung in die gegebenen Wortfolgen hier und dort eine andere.

In der Auffassung epischer Dichtung ist die Einfühlung — eben in ihrem Verhältnis zu den Wertfolgen — eine mittelbare: Die Worte sind nicht der Ausdruck der Gegenstände, sie sind nur Ausdruck der Vorstellungen von den Gegenständen, wie sie die populäre Psychologie als Erlebnis in einem Bewußtsein vorhanden denkt. Auf die Gegenstände weisen sie nur hin, wie man wohl sagt: mittels ihrer Bedeutungen. Dies ist der Umweg, den die Auffassung erzählender Dichtung zu machen hat. In die übermittelten Sachzusammenhänge, Ereignisse, Menschen, Situationen wird, ihrer Eigenart entsprechend, ein besonderes Leben eingefühlt. So werden sie zu ästhetischen Gegenständen, zu Objekten der „ästhetischen Betrachtung". Wirkte nun aber nur diese Einfühlung, so wäre ein lebendiges Miterleben wohl einigermaßen in Frage

gestellt: Die formalen Ausdruckswerte der Sprache gelangten überhaupt nicht zur Geltung. Sind sie doch Äußerungen des jetzt und hier gegebenen Ichs der Rede und gerade von diesen sind die Tatsachen der Erzählung und Dichtung als vergangene deutlich unterschieden. Soweit sie sich also realisierten, würden sie die Vorstellung des Ichs der Rede, d. h. des Erzählenden, beleben, wirkten also scheinbar in einer der Einfühlung in das Mitgeteilte entgegengesetzten Richtung. Und ganz sind ja diese Ausdruckswerte — wir haben es oben auseinandergesetzt — nicht auszuschalten. So wäre es denn bei diesem Widerstreit der Einfühlungen um die ästhetische Wirkung der erzählenden Dichtung übel bestellt — bestünde er wirklich. Dies aber ist nicht der Fall. Wer ist denn das Ich der Rede? So sehr es auch durch die Einfühlung in die formalen Elemente differenziert und bereichert werden mag — es bleibt solange nicht etwas von anders woher hineingedeutet wird, der Erzähler und nichts anderes, nicht mehr und nicht weniger, vor allem nicht eine außerhalb der Erzählung existierende Person bestimmten Namens, Standes und Charakters. Wir beleben das Ich der Rede wie es und weil es erzählt. So wenigstens ist es in der reinen Erzählung. Wir erleben es wie das Erzähler-Ich die mitgeteilten Tatsachen auffaßt und beurteilt, welche Gefühle in ihm erwachen, wie die Phantasie und Erinnerung Abwesendes vergegenwärtigt, Entferntes herbeizieht. Das Erzählte wird also nicht als nackter Tatsachenzusammenhang geboten. Es wächst vielmehr der jetzt und hier im Erzähler sich abspielende, seelische Prozeß des Erzählens mit dem gleitenden Wechsel der Bilder und Stimmungen in uns hinein und in diesem Licht von dem Schimmer der Persönlichkeit des Erzählers seltsam umwoben, in dem besonderen geistigen Rhythmus seines Vorstellungsverlaufs wird auch in uns die mitgeteilte Tatsächlichkeit lebendig. Der Rhythmus der Rede, Tempo, Wortklang und Länge der Sätze, die Wahl der Worte, die Gestaltung der Ereignisse, was mitgeteilt, was verschwiegen wird — kurz ein ganzes System von Ausdruckswerten ist fort und fort an der Arbeit, das Mitgeteilte in einem besonderen Sinne vor uns hinzustellen. Man achte nur einmal, wie bei guter mündlicher Erzählung die Geste, das Mienenspiel, der Ausdruck der Augen, der Tonfall der Stimme des Erzählers, und nicht zum wenigsten die Pausen, die er macht, für die Wirkung des ganzen von Bedeutung sind — und von um so größerer, je weniger sie bemerkt werden! Alles dies nun muß sich irgendwie bei der Aufnahme der

geschriebenen Erzählung wiederfinden. So trägt eine Einfühlung die andere. Es ist nicht, als würde die nüchterne Tatsächlichkeit aufgebaut gleich einem Gerüst und, so gut es geht, nachträglich geschmückt und umgekleidet und zu dem Erzähler in Beziehung gebracht. Die mitgeteilte Tatsächlichkeit lebt — zwar nicht als Welt des Erzählers in uns auf, denn die Auffassung ist auf das Erzählte gerichtet und „achtet" nicht des Erzählers; aber sie lebt in jener Färbung und jener Distanz, die dem Was durch den Erzähler verliehen wird. Der Erzähler — daran ist festzuhalten — ist nicht selbst „gegenständlich", aber der Gegenstand ist, was er ist, nur durch ihn, oder, wenn man will, durch uns, die wir seine Gedanken mitdenken, seine Bilder mitsehen, seine Gefühle mitfühlen. So ist der Erzähler und was ihn in der geschriebenen Erzählung zu ersetzen geeignet ist, ein wichtiges Stück in dem Zusammenhang der Wirkungsfaktoren, denen der ästhetische Gegenstand einer epischen Dichtung sein eigentümliches Leben verdankt. Er selbst gehört nicht zum ästhetischen Gegenstand, sondern zum künstlerischen, denn eine Scheidung von Erzähler und Erzähltem geschieht nicht im ästhetischen Genuß, sie wird erst nachträglich vollzogen bei der Reflexion auf die Mittel der Darstellung. Aber sie gründet natürlich in einer im ästhetischen Genuß unmittelbar erlebten Weise der Beziehung des ästhetisch apperzepierenden Subjekts auf Gegenstände, auf jenes eigentümliche Vermitteltsein, das als ein Gesamtcharakter an dem ästhetischen Gegenstand haftet und verschieden zu charakterisieren ist. Der Erzähler, um es in einem Bilde zu sagen, ist nur wie ein Glasfenster, durch welches hindurch man auf eine Landschaft sieht. Der Blick ruht in der Weite. Ist das Glas gefärbt, ist es die Landschaft auch. Aber auch in dieser Färbung kommen Farben und Helligkeiten des Bildes — nur eben gleichmäßig verändert — zur Geltung. Freilich je gefärbter das Glas ist, umsomehr zehrt es die in der Landschaft selbst gelegenen Farben auf, bis schließlich bei dunkel gefärbten Scheiben nur größte Helligkeiten und schärfste Gegensätze aus der allgemeinen Verfinsterung hervortauchen. Immer aber kann der Blick auf die Landschaft gerichtet sein, immer schiebt sich die Scheibe dazwischen und verändert das Bild. Erst eine Änderung des Blickpunktes, ein anderes Sehen lenkt den Blick auf die Scheibe selbst und ändert das Verhältnis von Scheibe und Landschaft. Dann wird der Erzähler gegenständlich. Was er nun auch erzählen mag — es gilt als seine Äußerung, nicht als ein Mitgeteiltes und je mehr

das der Fall ist, um so reiner kommt statt der epischen die dramatische Auffassung zur Geltung.

Eine Ästhetik der erzählenden Kunst hat aber immer mit der Zweiheit von Erzähler und Erzähltem zu rechnen. Es gibt keine Erzählung ohne Erzähler. Wenn Spielhagen in seiner Technik des Romans von „objektiver“ Darstellung spricht, hinter der der Erzähler zu verschwinden habe, so meint er nach allem, was er darüber sagt nicht eigentlich den „Erzähler“, sondern den Menschen in ihm mit seinen Liebhabereien und Abneigungen, wie er auch außerhalb der Erzählung als dieser und jener als existierend erfaßt wird. Auch wenn er richtig sagt, daß Homer die Objektivität bis zu dem Grade erreiche, daß er eigentlich nicht „der dichterische Mund seines Volkes“, sondern „der Mund seines dichterischen Volkes“ sei, also das poetische Organ *κατ' ἀξοχήν* — auch dann bleibt er doch ein „Mund“, ein idealer Erzähler, der Geschehnisse und Begebenheiten erzählt. Überhaupt wird die Frage, inwieweit der Erzähler als Persönlichkeit hervortreten darf und soll, in keiner Weise präjudiziert durch die Forderung, daß er als Erzähler seine Wirkung entfalte, daß alles wirklich als erzählt erfaßt werde. Jene Frage betrifft, wenn man es genauer bedenkt, den ästhetischen Gegenstand. — Spielhagen meint, aus ihm müsse alles Subjektive, Individuelle, alle Stimmung und Laune entfernt werden. Unsere Forderung zielt dagegen auf den künstlerischen Gegenstand. Sie wird, wie man sich auch zu Spielhagens Forderung der objektiven Darstellung stellen mag, dadurch weder erfüllt, noch abgewiesen. Die Epischen Gesänge des Homer sind Muster echter Erzählung: „Das Homerische Gedicht,“ so heißt es in den Noten zum West-Östl. Divan, „ist rein episch, der Rhapsode waltet immer vor, was sich ereignet, erzählt er, niemand darf den Mund auftun, dem er nicht vorher das Wort verliehen, dessen Rede und Antwort er nicht angekündigt.“ (Weimar. A. VI.) Alles in ihnen ist vermittelt, referiert, in epischer Distanz gehalten, der Erzähler ist wirksam und doch feiert sie Spielhagen als den Gipfel der „Objektivität“ und in seinem Sinn durchaus mit Recht. Andererseits kann ein Roman im „Subjektiven“ Willkürlichen stecken bleiben und doch der Forderung, daß in allem ein erzählendes Ich wirksam sei, nur sehr unvollkommen genügen.

Jedenfalls ist das Verhältnis des Erzählers zu dem Erzählten, da es nun doch einmal das Auszeichnende der epischen Dichtung ist, „erzählt“ zu werden, von weittragender Bedeutung für die Gestaltung der epischen Form, für die eigentümlich vermittelte Auf-

fassung des Epischen. Dieses Verhältnis kann gar verschieden sein. Wie steht der Erzähler zu seinem Gegenstand? Erzählt er Wirkliches oder erfindet er frei? Ist er innerlich selbst beteiligt, ist er ergriffen oder geht es ihn persönlich nichts an? Erzählt er von sich oder von andern? Ist er wie ein farbloses Fensterglas, das nur eben das Bild zusammenhält, oder gibt er wie ein farbiges Glas allem besondere Tönung. Solche und ähnliche Fragen bestimmen offenbar die Form seiner Erzählung und bestimmen, da ja in der Auffassung alle diese Äußerungswerte wirksam werden, die Grundstruktur der jeweils zu ermittelnden ästhetischen Apperzeption. So hatte OTTO LUDWIG z. B. drei Formen der Erzählung unterschieden. Eine, „die eigentliche Erzählung", wie man im gewöhnlichen Leben zu erzählen pflegt. Der Erzähler „referiert und muß sich wohl hüten, Dinge zu detaillieren, die er weder selbst erlebt, noch von einem anderen erfahren haben kann". Die andere „die szenische Erzählung". „Der so Erzählende erlebt die Geschichte und läßt sie den Leser miterleben." Er braucht keinen Ausweis seiner Kenntnis zu geben und er ordnet alles nach der inneren Gesetzmäßigkeit des Gegenstandes. Die dritte, eine Mischform, vereinigt, so meint OTTO LUDWIG, die „Vorteile aus a und b: die stete Darstellung innerer und äußerer Vorgänge, die Kausalität des Verstandes, die lyrische Innigkeit des Gemütes, auch die Gedrängtheit von a, mit der detaillierten Mimik, der charakteristischen Ausmalung der äußeren Erscheinung und dem erfrischenden Springen der freien Phantasie von b. . . . Sie erzählt eins, das andere läßt sie den Leser miterleben.[1]) — So sind verschiedene Gruppierungen möglich. Die wiedergegebenen Sätze O. LUDWIGS zeigen den Wert dieser Gesichtspunkte für die Erkenntnis der Struktur des künstlerischen Gegenstandes. Ihre Entsprechungen in den ästhetischen Gegenständen — bei LUDWIG läuft beides in der Charakteristik nebeneinander her — sind unschwer aufzuweisen. Hier galt es, die Entwicklungsmöglichkeit dieser von der Form der Auffassung ausgehenden Bestimmung der epischen Dichtkunst anzudeuten. Wir haben es hier nicht mit einer systematischen Darstellung der epischen Auffassung zu tun. Wir deuten Möglichkeiten der Verwendung und Entwicklung nur an, um eine enge und einseitige Auffassung der eigenen Bestimmung hintanzuhalten. Im übrigen ist ja unsere Absicht hier lediglich die der Vorbereitung einer Einzeluntersuchung. Wir legen

[1]) O. LUDWIG, Epische Studien, Werke VI 304 (HESSE).

sozusagen die Instrumente zurecht, mit denen die Sektion eines künstlerischen Organismus geschehen soll. Wichtig ist lediglich die Anerkennung, daß der Auffassung einer epischen Dichtung eine besondere seelische Struktur zugrunde liege und daß zu ihrer Beschreibung von der Tatsache auszugehen sei, daß hier eben alles erzählt ist. Dies ist als Bildungsprinzip epischer Auffassung anzuerkennen: im übrigen liegt es im Begriff des Bildungsprinzips in der Wirklichkeit in vielen Abarten zur Erscheinung zu kommen.

Wir wenden uns nunmehr der Auffassungsform des Dramatischen zu.

Die dramatische Auffassung.

Lyrische und dramatische Auffassung unterscheidet sich von der epischen durch die Geltung der Worte als Äußerungen eines jetzt und hier gegebenen im ästhetischen Genuß gegenständlichen Ichs der Rede. Dieser ästhetische Gegenstand verdankt sein Dasein dem Walten dieser unmittelbaren Einfühlung in die bedeutungsvollen Wort- und Satzzusammenhänge. Es findet sich in ihm nichts, was zu einer ähnlichen Scheidung berechtigte, wie sie im Epischen zwischen Erzähler und Erzähltem stattfindet. Was aber unterscheidet nun Lyrik und Dramatik? Wird doch von anderen Gesichtspunkten aus Drama und Epos unter den Begriff der pragmatischen Dichtung dem Lyrischen entgegengestellt. Was ist, so fragen wir, das Unterscheidende der dramatischen und lyrischen Auffassung?

Im Drama, dies wird als äußerliche, aber nicht weiter in Frage gezogene Charakteristik gelten, läßt der Dichter die Person selbst handelnd und redend auftreten und aus Handlung und Rede erwächst das Drama als eine Einheit von Charakteren und Geschehnissen, die untereinander in verschiedenen Verhältnissen der Über- und Unterordnung stehend, in der eigentümlichen Weise ihres Ineinanders ein Ganzes bilden und in sich einen seelischen Gehalt tragen. Der Dichter selbst greift nicht erläuternd und erklärend in den Verlauf des Geschehens; denn was sich an szenischen Bemerkungen findet, kommt bei der szenischen Darstellung selbst zur Geltung, an Stelle der „Vorstellung von den Dingen“ treten „die Dinge“ selbst. So müssen Sätze und Handlungen als Reden und Taten verstanden werden und zwar — dies ist entscheidend — eines persönlich bestimmten, in der sukzessiven Aufnahme der Dichtung sukzessiv ausgestalteten, bereicherten und individuell differenzierten Ichs, als Rede und Tat der im Szenar so und so benannten

Personen. Die allgemeine Ausdrucksfunktion der Sätze, deren Betätigung, wie wir im ersten Kapitel dieses Teiles S. 53 ff. auseinandersetzten, an sich der Vorstellung eines bestimmten sich äußernden Individuums nicht bedarf, wird bei der dramatischen Vorstellungsbildung in besonderer Weise spezialisiert. Die allgemeine Ausdrucksfunktion der Sätze enthält so viel dramatische Werte als das in den Worten und Sätzen ausgedrückte Psychische auf ein bestimmtes Ich einer Person direkt bezogen wird.

In dem Briefwechsel zwischen GOETHE und SCHILLER findet sich eine Charakteristik dramatischer Vorstellungsbildung, dem Plane jener Auseinandersetzung entsprechend, vom Schauspieler aus gedacht. Man wird die Beziehung zu unserer Aufstellung leicht herausfinden. Es heißt da: „Der Mime dagegen ist gerade in dem entgesetzten Fall; er stellt sich als ein bestimmtes Individuum dar, er will, daß man an ihm und seiner nächsten Umgebung ausschließlich teilnehme, daß man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfühle, seine Verlegenheiten teile und sich selbst über ihn vergesse.... Der zuschauende Hörer muß von Rechts wegen in einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen, seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen, und selbst was erzählt wird, muß gleichsam darstellend vor die Augen gebracht werden.“[1])

Immer sind, so sagten wir, Worte Äußerungen eines Seelischen, aber nicht immer, so fügen wir hinzu, ist das Seelische eine bestimmte Person und demgemäß hat der als Äußerung verstandene Satz nicht immer jenes eigentümliche auf den Redenden Hinweisende, Pointierte, jene Aktualität der Geste, wie es die dramatisch erfaßte Rede an sich trägt. Diese Auffassung muß im Satz, wie gesagt, vorgebildet sein, doch nur soweit nun wirklich die Auffassung diesen Weisungen gehorcht, hat der Satz dramatische Geltung. Das Entscheidende also ist auch hier die Form der Auffassung. Von ihr hängt es ab, ob wirklich der Dramatiker seine eigentümliche Aufgabe erfüllen kann: nicht redende Menschen, sondern durch Rede Menschen — und dies in einem weitesten Sinne — darzustellen. Das Entscheidende ist ja nicht das Vorkommen von Rede und Gegenrede. Sie findet sich bei Homer in hunderten von Hexametern fast ohne Zwischenbemerkung der Erzählenden und doch wird niemand,

[1]) Briefbeilage zum 23. Dez. 1797.

wie es A. W. Schlegel fein anmerkt, von einem Dialog — im dramatischen Sinn des Wortes — reden. Das Entscheidende ist die in der Gestaltung der Rede vorgebildete Struktur ihrer Auffassung: Rede und Widerrede, Geste und Handlung fordern als einzige Darstellungsmöglichkeiten des Dramatikers die straffe Rückbeziehung ihrer Ausdruckselemente nicht nur auf ein Ich als allgemeinen seelischen Mittelpunkt, sondern auf die bestimmte Person. Und mag auch das eigentlich Dargestellte oft — wie beispielsweise bei Ibsen — hinter den Personen liegen, so müssen doch auch hier die seelischen Äußerungen das Medium der Persönlichkeit erst passieren, um in dieser eigentümlichen Brechung ihrem letzten Ziele zuzustreben.

So ist diese Bestimmung gleich denen der epischen und der noch zu erörternden lyrischen Vorstellungsbildung nicht als Regel zu fassen, sondern als allgemeines Bildungsprinzip, zu dessen geschichtlichem Wesen es gehört sich nicht in einem Falle auszugeben, sondern in den unbegrenzten Möglichkeiten individueller Variationen zu wirken. In jedem Drama gibt es erzählende Partien, wo die Rede mehr als Mitteilung von Tatsachen, denn als Verlautbarung erfaßt wird. Und hier sind der Möglichkeiten der Auffassung viele: Was eine Bote erzählt, kommt als bloßer Bericht reiner zur Geltung, als was der Held des Dramas in dieser Art spricht und was oft mehr als jetzt und hier auftauchende Erinnerung, denn als geschehene Tatsache in dem dramatischen Zusammenhang seine Wirkung übt. Hier erfährt die epische oder dramatische Grundstruktur eigene Modifikationen: „Selbst was erzählt wird, muß gleichsam darstellend vor Augen gebracht werden.“[1])

Hier wird eine das Darstellungsproblem behandelnde Ästhetik reiches Material ihrer Forschung finden. Sie wird es nicht in schematisch-äußerlicher Auffassung zu einer Formenlehre der Technik entwerten, sie wird den geschichtlichen Zusammenhang zwischen Mitteln der Darstellung und dem jeweiligen Gehalt des Dramas aufzeigen und ihre Beziehung zu anderen Bestimmungen des Dramatischen herzustellen wissen. So scheint — um nur einige Beispiele in beliebiger Folge zu geben, die im „Wilhelm Meister“ aufgestellte Forderung, „im Roman sollen vorzügliche Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden, im Drama Charaktere und Taten“, mit der Grundstruktur der epischen und dramatischen Auffassung im besten Einklang zu stehen. Aber eine dogmatische Auffassung

---

[1]) Briefbeilage a. a. O.

wäre gar sehr von Übel. Was fiele ihr alles zum Opfer! Von allem das Wertvollste: der Faust II. Da ist alles „Gesinnung" und „Begebenheit", nichts oder nur weniges „Charakter und Tat". Dem entspricht die Auffassungsform der Reden: sie ist eher episch und lyrisch als dramatisch, die Menschen sind die Sprecher der Reden, aber die Reden selten die Sprache der Menschen. Damit sind der Analyse des künstlerischen Organismus wertvolle Fingerzeige gegeben — aber eine Ästhetik, die solche Bestimmungen nur verwertet, um der poetischen Gestaltung Grenzen zu ziehen, die sagen wollte: dies ist ein Drama und dieses ist keines, würde den Ast absägen, den sie mit vieler Mühe erst erklettert hat. Woher hat sie ihre Maßstäbe als aus den Werken?

Wenn SCHILLER in dem Brief an GOETHE vom 25. April 1797 bemerkt, „der Dramatiker stehe unter der Kategorie der Kausalität, der Epiker unter der der Substantialität", so ist auch dies in dem tiefen Gegensatz der Auffassungen hier und dort begründet: Wo ein Erzähler, da gilt die Anordnung der Begebenheiten als sein Vorstellungsverlauf. Er kann die Stücke auf seine Weise verbinden, darf vor- und zurückgreifen und schafft dergestalt eine besondere nicht in dem Vorgang selbst gelegene Einheit. Der Dramatiker, da er nur Rede und Tat gibt, muß in diesen selbst Einheit und Folge herstellen: er verbindet nach Ursache und Wirkung.

So ließe sich aus unserer Bestimmung der Auffassungsformen vielerlei ableiten. Die nachfolgende Einzeluntersuchung wird weitere Beziehungen aufweisen, Modifikationen zeigen und Möglichkeiten entwickeln. Da es sich nicht um Gesichtspunkte der Systematisierung handelt, sondern der Einzelanalyse, muß schließlich auch daraus erst Bedeutung und Wert der Bestimmung resultieren. Wir wenden uns zur Bestimmung der lyrischen Auffassungsformen.

Die lyrische Auffassung.

Die Lyrik scheint unter den Gattungen einer eindeutigen Bestimmung am schwersten faßbar. Definiert man sie als die „subjektive" Kunst, so ist mit Recht zu fragen, wie der Lyriker als Künstler möglich sei, „er, der nach der Erfahrung aller Zeiten immer ‚ich' sagt und die ganze chromatische Tonleiter seiner Leidenschaften und Begehrungen vor uns absingt".[1] Und was wäre

[1] NIETZSCHE, „Die Geburt der Tragödie". 4. Aufl. S. 39. (Gr. Ausg.)

schließlich mit der Definition der Lyrik als der subjektiven Kunst geleistet! Ist es mehr als ein fernes Hindeuten auf das, was genauer zu beschreiben ein so unbestimmtes, mißverstandenes und daher selbst allererst der Erklärung bedürftiges Wort wie „subjektiv" gänzlich unvermögend ist? So wollen wir dies Wort hier wie auch sonst in ästhetischen Untersuchungen vermeiden. Aber einen Fingerzeig kann es uns doch geben. Ist die Lyrik die subjektive Kunst — man drückt etwas Richtiges unzureichend aus — so sind die Worte und Sätze, da der Lyriker ich und wieder ich sagt, jedenfalls Äußerungen eines Seelischen und da das Seelische auf Einfühlung des eigenen Ich beruht, so kann man wohl sagen, die Rede werde als Äußerung eines eingefühlten Ich verstanden. Aber dies wird sie im Dramatischen auch und Lyrik und Dramatik sind doch wohl unterschieden. Wo liegt nun das Wesentliche der lyrischen Auffassungsweise?

Im Drama ist das Ich der Rede die bestimmte, redende Person, wie sie im Szenar aufgeführt ist, fünf Akte hindurch in den verschiedensten Lebenslagen uns beschäftigen soll, zu anderen Personen in mannigfachen Beziehungen steht und durch Einfühlung in ihre Äußerungen in der konkreten Fülle einer Persönlichkeit erlebt wird. Ist das Ich einer lyrischen Dichtung ebenso eine Person, ein Mensch bestimmten Namens, Standes und Charakters mit einer Vergangenheit und einer in dem Jetzt und Hier keimhaft vorgebildeten Zukunft? Man versuche es einmal bei einem lyrischen Gedicht, das sich als Ich-Erlebnis gibt, in welchem also, populär und falsch ausgedrückt, der Dichter sich selbst darstellt, — dieses Ich zu charakterisieren, wie etwa den Sprecher eines Monologs. Fühlt man es nicht, wie man an dem Eigensten des Gedichtes vorbeiredet? Wie der seelische Gehalt entweicht und eine traurige leere Hülse überbleibt? Das Seelische hat im Lyrischen einen eigenen Agregatzustand. Es widerstrebt der Bindung in einer Persönlichkeit. Es schwebt; ist sozusagen gasförmig, nicht fest, es ist Stimmung, Bild, Gedanke oder Gefühl — jedenfalls Zustand.

Nun kann man freilich auch hier von einem Ich reden — zumal bei genetischer Betrachtung. Aber man wisse, daß es ein anderes Ich ist, als das dramatische! Dies zeigt schon die Vortragsweise: Wird ein lyrisches Gedicht vorgetragen, so verlangt es eine spezifisch andere Weise des Vortrags, als der Monolog. Starke dramatische Akzente steigern nicht, sondern zertören die Wirkung. Der Sänger eines Liedes vermeidet die Gebärde, der

Sprecher des Monologs sucht sie. Dort kann eine Handbewegung die Wirkung zerstören, hier erst vollenden. Das lyrische Ich lebt nur in der sinnvollen Klangwelt der Wortzusammenhänge. Die Gebärde, in ihrer sichtbaren Realität, ragt als persönlicher Ausdruck einer anderen Welt fremd in sie hinein, reißt die seelischen Zusammenhänge nur auseinander, statt sie wie im Monolog fester zu knüpfen.

So werden zwar auch in der Lyrik die in den Worten schlummernden Ausdruckswerte geweckt, aber zu einem anderen Leben als im Dramatischen. Was die Auffassungsform der Lyrik von der des Dramas scheidet, ist die mangelnde Verflechtung der eingefühlten seelischen Bewegung zu einem bestimmten Ich, zu einer Person. Den Wörtern fehlt jenes eigentümlich Hinweisende, Determinierte der dramatischen Sprache. Daher ist eine starke Dynamik und Akzentierung des Vortrags von Übel, daher fehlt die Gebärde. Nimmt man aber das Wort selbst als Gebärde, da es doch in jedem Fall eine seelische Äußerung ist, so verhält sich das Wort des Dramas zu dem des lyrischen Gedichts, wie die gewöhnliche Gebärde zur Tanzgebärde. Die ausgedrückte Einheit liegt hier nicht mehr in dem Menschen, der tanzt, sondern in einem Anderen, darüber Schwebenden: dem Tanz, der Stimmung, in jedem Fall dem Zustand. Dieser überwindet das empirisch reale Ich und seine Kontinuität in der Zeit. Das Ich ist ganz Melodie, oder rhythmische Bewegung: gestaltetes Gefühl. Sein Wesen beruht eigentlich darin, keinerlei Personalzusammenhang mit einem früheren oder späteren Ich zu kennen. Es lebt daher nur in den Tönen, oder im Rhythmus der Körperbewegungen oder in der geheimnisvollen Einheit von Wortbedeutung, Bild und Klang. So schwebt es beziehungslos und keiner Beziehung bedürftig über anderen Wirklichkeiten in eigenem Raume, in besonderer Distanz.

Mit einer Ungenauigkeit in der Psychologie des Wortverständnisses ließe sich daher der Gegensatz dramatischer und lyrischer Auffassung so formulieren: in der dramatischen Vorstellungsbildung werden die Worte erfaßt als von einem Individuum gesprochen, von den Personen des Dramas, in der lyrischen führen sie als sinnvoll verstandene Träger bestimmter Ausdruckswerte ein eigenes Dasein. Dem entspricht es, daß in der Lyrik die melodischen Werte der Sprache mit der Allgemeinheit des in sie eingefühlten Lebens hervor-, die bedeutungsmäßigen mit ihrer auf den sprechenden Menschen hinweisenden Bestimmtheit zurücktreten. Nicht daß sie gänzlich verschwinden! Sie

stecken ja bereits in den melodischen Elementen, die sich, wie wir wissen, erst mit dem Sinn der Rede bilden. Doch es ist, als leuchteten sie oft ungewiß aus dem Schleier hervor, den das allgemeine Leben der Klänge und Wortmelodien still und heimlich über ihnen webt. Im übrigen ist das Verhältnis von Wortklang, Rhythmus und Bedeutung verschiedener Über- und Unterordnung ausgesetzt. Bald scheint ein wunderbares Gleichgewicht zu herrschen, bald Melodie, bald Bild und Bedeutung zu überwiegen. Doch keines kann das andere entbehren und immer verharrt das eingefühlte Leben in der Schwebe. Je mehr es sich aus der Sphäre entfernt, in der sich das Seelische zu der Struktur der Persönlichkeit verdichtet, um so reiner gelangt sein lyrischer Charakter zur Geltung.

Aber immer bleibt es die Leistung jener unmittelbaren Worte als Äußerung erfassenden Einfühlung. Es ist daher deutlich vom Epischen geschieden. Auch darüber einige Worte.

Erzähler und Erzähltes sind in der epischen Dichtung zweierlei, denn Worte sind Ausdrücke und weisen auf Gegenstände hin. Beides tun sie in jedem Fall, eines bedingt das andere. Aber die Auffassung kann, so sahen wir, diese doppelte Funktion verschieden realisieren. Wo Gegenstand der Rede und ausgedrücktes Erlebnis sich decken, liegt es näher, Worte als Äußerungen aufzufassen, denn als Mitteilung. Wo Gegenstand und Erlebnis auseinandergehen, kann die Auffassung die vorliegende Zweiheit verschieden herausarbeiten. Achtet sie auf das, mit den Worten Gemeinte, von dem Jetzt und Hier Unterschiedenen, so gelangt die zweite Funktion der Worte, Ausdruck der Erlebnisse zu sein nur nebenbei zur Geltung — freilich nicht nebensächlich. In ihr konstituiert sich das sprechende Ich als Erzähler und gründet jenes eigentümliche Vermitteltsein, das zu der nachträglich vollziehbaren Scheidung von Erzähler und Erzähltem Veranlassung gibt. Es ist, so sagten wir, wie ein Sehen durch Glasscheiben. Der Blick durchdringt das Glas und ruht in der Weite.

In der lyrischen Vorstellungsbildung gibt es keinen Erzähler und nichts, was eine diesbezügliche Scheidung begünstigte. Zwar ist es ein leichtes, in Gedichten Sätze aufzuweisen, deren sprachliche Form die des Erzählens von Vergangenem ist und somit einer epischen Auffassung Gelegenheit böten. Doch, wie wir zu Anfang dieses Abschnittes betonten, ist nicht die Form, sondern die Auffassung der Sätze entscheidend. Und hier bleibt das Wesentliche der lyrischen Auffassung bestehen: die in den Worten schlummernden

Ausdruckswerte dominieren — auch da wo Sätze auf ein von dem Jetzt und Hier Unterschiedenes hinweisen. So bleibt die für jede epische Auffassung charakteristische Zweiheit von Erzähler und Erzähltem in der Lyrik ein Keim ohne Entfaltung. Man kann mit Fr. Th. Vischer die „bildlichen", „gnomischen" überhaupt einen Gegenstand nennenden „Elemente" allenfalls die „epischen" heißen. Nur fehlt ihnen im lyrischen Gedicht die entsprechende epische Auffassung. Sie gelten in ihrer Gegenständlichkeit nur soweit sie Ausdruckswerte des Hier und Jetzt gegebenen Seelichen werden. Diese Funktion verleiht Bildern und Erlebnissen in einem lyrischen Gedicht jenes merkwürdige, flüchtig momentane, aber kristallklar leuchtende Dasein. Sie sind nichts als Bild, Stimmung, Erscheinung. Der lyrische Stil ist daher, wie Vischer es ausdrückt, „im Unterschied vom epischen darauf gewiesen, mehr erraten zu lassen, als auszusprechen, vom Äußeren auf das Innere zu deuten".[1]) Nur muß es die Auffassung auch wirklich dabei bewenden lassen, sie muß sozusagen über die Sachlichkeit der Dinge hinweggleiten, wie Licht und Schatten über eine Wiese. Den Hörer in diesem Zauberkreis festzuhalten und doch zu erfüllen, ist das Geheimnis der lyrischen Kunst. Hier entfaltet sich die inkommensurable Macht melodischer Werte: das in sie eingefühlte Leben ist seinem Ursprung nach allgemein, es verdrängt die „empirische" Realität der Dinge und setzt eine andere an ihre Stelle. So erfahren in der Lyrik dieselben Bilder und Dinge, Gleichnisse und Sätze eine andere Verwertung als im Epischen oder Dramatischen.

Es muß daher das Kunstwerk, soll es als Darstellung verstanden werden, zu der in seine Gestaltung vorgebildeten Struktur der Auffassung in Beziehung gesetzt und von diesem Zentrum aus als künstlerischer Organismus verstanden werden.

Zusammenfassung und Beispiele.

Wir haben die drei Typen der Auffassungsform in ihrer ästhetischen Geltung zu bestimmen gesucht. Will man sie kurz in dem, was sie unterscheidet, kennzeichnen, so bietet sich folgende Formel: das epische Gedicht wird vorgetragen, das dramatische vorgelebt, das lyrische trägt sich selbst vor. Jede dieser „Naturformen der Dichtung", wie sie in den Noten des

[1]) Ästhetik, § 887 III. S. 1338.

„West-östlichen Divans“ einmal genannt werden, bedürfte nun, um in dem Reichtum ihrer Bildungsmöglichkeiten und der ihnen in der Analyse des Einzelfalls zukommenden Bedeutung erkannt zu werden, der Erläuterung durch Beispiele. Doch würde dies allzusehr den Rahmen der theoretischen Erörterungen erweitern. Wir verweisen auf die folgende Einzelanalyse von „Werthers Leiden“. Seine eigentümliche Struktur wird Gelegenheit bieten, Geltung und Eigenart jeder der drei Formen der Dichtung in ihrer Weise zu veranschaulichen. Immerhin aber sei im folgenden einiges zusammengestellt, was als Illustration und als Möglichkeiten der Analyse aufgefaßt, dazu dienen kann, die ziemlich abstrakten Unterscheidungen der allgemeinen Erörterungen zu beleben. Zunächst einen — freilich sehr summarischen — Überblick über einige Hauptformen dramatischer Vorstellungsbildung.

Unsere Bestimmung der spezifisch dramatischen Gestaltung und der ihr korrespondierenden Struktur der Auffassung war nicht in der Absicht unternommen, eine Form des Dramas zu umschreiben, wie sie durch alle Zeiten und Völker hindurch unabänderlich feststeht. Es sollte vielmehr ein Grundprinzip dramatischer Gestaltung angegeben werden, um, was in den verschiedenen Literaturen als Drama gilt, in der individuellen Eigenart der künstlerischen Gegenstände bestimmen zu können. Wir denken uns dies etwa in folgendem Sinne:

Das antike Drama, das klassische der Franzosen, das spanische Theater, die Bühne SHAKESPEARES und der deutschen Klassiker und schließlich IBSENS und der Modernen Drama gelten als verschiedene Ausprägungen „des Dramas“ und kein einigermaßen historisch Denkender wird dem Absolutismus einzelner Künstler beipflichten, die angesichts dieser verschiedenen Erscheinungsformen freimütig dekretieren, dies sei ein Drama und jenes sei keines. Aber gefragt, was diese Formen als ein Gemeinsames kennzeichne, gerät man doch, will man nicht an Äußerlichkeiten wie Rede und Gegenrede u. dgl. m. hängen bleiben, einigermaßen in Verlegenheit. Und in der Tat, was könnte hier als allgemeines Kriterium gelten, wenn nicht eine gewisse Grundstruktur der Auffassung, die ihrerseits nun wieder der größten Mannigfaltigkeit individueller und zeitgeschichtlich bedingter Variationen Raum gibt? Fragen wir aber andrerseits, was denn an diesen Formen des Dramas verschieden sei, so läßt sich wohl sagen, so ziemlich alles, „die ganze in ihnen lebendig werdende Welt“. Aber, so fragen nun wir an der

Darstellung Interessierten, was ist damit eigentlich gesagt? Für uns bekommen solche Bestimmungen doch erst ein Gesicht, wenn sie sich mit der Dichtung als einem künstlerischen Gegenstand befassen, als einem Ursachenkomplex, der die allgemein vorauszusetzende Auffassungsform — hier die dramatische — in seiner Weise modifiziert und ausgestaltet. Und da eröffnen sich nun für das in Rede stehende Problem der Analyse verschiedener Formen des Dramas folgende Möglichkeiten der Betrachtung.

Das antike Drama — selbst das des Euripides — weist in seiner Art die großen Mythen zu behandeln, dem Individuum nicht jene zentrale Stellung an, wie das historische Drama Shakespeares. Diese Welt sieht den Knotenpunkt, in welchem sich die vielfachen Fäden eines Geschehens entscheidend verschlingen, überhaupt noch nicht im Individuum, die übergeordnete Einheit ist vielmehr der Mythus selbst, ein Familienschicksal, ein Götterwille, eine Weissagung und alles individuelle Erleben hat nur die Geltung einer Manifestation dieses Übergeordneten, Letzten. Daher ist denn auch in der antiken Trilogie das Verhältnis der Personen zu ihren Reden ein anderes als etwa bei Shakespeare. Die Einschaltung großer erzählender Partien, der Botenbericht, der Chor enthalten eher lyrische und epische Werte als dramatische und die Verwendung der Maske zeigt in dem Verzicht auf das Mienenspiel auf's deutlichste die Dämpfung aller auf die Einzelperson gerichteten Ausdruckswerte selbst in den rein dramatischen Partien. So wird hier eine eigene Form der Auffassung in dem künstlerischen Ganzen vorgebildet und Aufgabe einer psychologisch orientierten Analyse wäre es, dies als ein Problem für sich zu bearbeiten und im einzelnen zu erweisen.

Und ebenso scheint das französische und spanische Theater mit der stärkeren Betonung einer reichen Entwicklung des Geschehens eine Modifikation der dramatischen Struktur zu fordern. Wenn es auf der französischen Bühne Sitte ist, die Exposition eines Stückes eigentlich mehr vorzureden als zu spielen und man sich nicht scheut, die Personen, wie die Figuren im Schachspiel, nebeneinander zu stellen, so scheint dies unter dem Gesichtspunkt der erstrebten Modifikation der dramatischen Auffassung durchaus keine üble Tradition zu sein: auch hier bildet eben das Zentrum der Ereignisse nicht das Individuum, sondern das Geschehen, freilich in dieser eigentümlichen Bindung von Dialog und Bühne. Man begreift, wie unter diesem Gesichtspunkt selbst die Lehre von den

drei Einheiten ihren guten und berechtigten Sinn hat, und man lernt die Rhetorik des französichen Verses als ein Mittel verstehen, die Ausdruckswerte des Jetzt und Hier Gesprochenen innerhalb jener Grenze zu halten, welche die Handlung an sich als übergeordnete Einheit bestehen läßt.

Anders bei Shakespeare. Hier wird die Rede zur Tat, denn die dramatische Entfaltung nimmt vom Individuum ihren Ausgang und drängt wieder zu ihm hin. Bedarf es hierfür besonderen Beweises? Man lese O. Ludwigs Shakespare-Studien. Und spiegelt sich nun nicht in alle dem der große Umschwung in der Auffassung von Welt und Menschen? Setzt es nicht ein ganz anderes Lebensgefühl in Umlauf? Es ist oft gesagt und wird immer wieder als ein Ausgangspunkt historisch orientierter Betrachtung dienen, daß nur eine Weltauffassung, die wie die Reformation, das Individuum mit seinem ethischen Recht auf Selbstverantwortlichkeit, Selbstverfehlung und -Erlösung als sozusagen letzte Gegebenheit in der geschichtlichen Welt betrachtete, dem Charakter die zentrale Stellung im Drama anweisen konnte, und auf alle Einheiten verzichten durfte, wenn nur die des Charakters gewahrt blieb. Hier findet sich denn auch die bis dahin äußerste Anspannung der dramatischen Ausdruckswerte menschlicher Rede, und man kann es bis zu einem gewissen Grade verstehen, wenn Otto Ludwig unter Vernachlässigung der historischen Bedingtheit des Shakespeare'schen Dramas, in ihm ein ewiges Muster zu sehen glaubte. Aber es ist doch auch wahr, daß dieses Drama erst wirken konnte, wo die geschichtliche Wirklichkeit gewissermaßen in diesem Agregatzustand der Persönlichkeit erfaßt wurde: denn nur einem solchen Bewußtsein bot sich der „ästhetische Eindruckspunkt“, der die gebotene Mannigfaltigkeit jeweils zu der „Einheit des Kunstwerks“ zusammenschließt, eindeutig und unmittelbar. Daher beispielsweise die Sturm- und Drangzeit Shakespeare zu neuem Leben weckte. Eine Zeit dagegen, die sich in ihrer Erkenntnis über des Individuum hinausgehoben sieht, seine Abhängigkeit entdeckt, die das Ich als einen Kreuzungspunkt von „Kräften“ zu sehen beginnt, es historisch und soziologisch als „Produkt der Verhältnisse“, oder psychiologisch und biologisch als Resultat von Ererbtem und Erworbenem zu verstehen und zu zergliedern sucht, eine Zeit, die neben das Gefängnis die Nervenheilanstalt baut, die das Unbewußte entdeckt, das Bedingte aufspürt und sich mit der materialistischen Geschichtsauffassung auseinandersetzt, kann nicht mehr mit jener Shakespeareschen Kraft und

Selbstverständlichkeit und nicht mit SCHILLERschem Stolz und Pathos das Individuum als Ein und Alles anerkennen. Auf SHAKESPEARE folgt IBSEN. Auch hier ist Rede und Gegenrede Mittel der Darstellung und fordert als Äußerung der auftretenden Personen erfaßt zu werden. Aber es spricht aus ihnen nicht so sehr das einzelne Individuum, das bewußt wollende, sich selbst kennende Wesen, als vielmehr ein Etwas, was über ihm zu schweben scheint, das unsichtbare, allgegenwärtige Fatum seiner Individualität, seiner Klasse, seiner Zeit, das Unbewußte, das hinter der konkreten Erscheinung der Persönlichkeit als ein Neues Letztes in unbestimmten Umrissen dem Weitsichtigen aufleuchtet. Bei SHAKESPEARE, so läßt es sich vielleicht verdeutlichen, spricht aus den Reden der volle Mensch in einem durch Situation und Vergangenheit bestimmten Zustand, bei IBSEN dagegen ist es der Zustand selbst, der sich in einer bestimmten individuellen Synthese dem Oskar der „Gespenster", dem Hjalmar Ekdal, dem Baumeister Solneß zur Erscheinung verdichtet. Hier braucht der Dialog, soll er das flüchtige Wesen dieser „Seelensubstanz" in ihrer Reinheit zum Ausdruck bringen, eine andere Elastizität als sie SHAKESPEAREs gesteigerte, über den Moment hinauswachsende Rede besitzt und der IBSENsche Dialog bekommt daher, wo er seine darstellerische Kraft voll entfaltet, die flüchtige Augenblicklichkeit einer Geste: das Anzünden eines Streicholzes erhält unter Umständen den Ausdruckswert eines SHAKESPEAREschen Monologs.

Diese eigentümliche Art, den Menschen zu sehen und die Charaktere sozusagen aus dem Unbewußten ihrer Existenz aufzubauen, bedingt neue Modifikationen der Auffassung, d. h. neue Gestaltungen, eine neue „Technik des Dramas". In der Herausarbeitung einer der Persönlichkeit gewissermaßen übergeordneten Zuständlichkeit liegt nämlich eine dem allgemeinen lyrischen Problem verwandte Aufgabe. Da aber bei alledem Rede und Gegenrede die bestimmter im Szenar benannter und in ein Geschehen verflochtener Personen bleibt, die Äußerungswerte mithin dieses Medium der Persönlichkeit erst zu passieren haben, so ist die Grundstruktur der hier zu bestätigenden Auffassung eben doch die dramatische. Der Einzelfall kann höchstens als eine dramatisch-lyrische Mischform gelten, wie die des französischen Theaters als dramatisch-epische. Diese Mischformen sind an sich natürlich ebenso berechtigt, wie die „reineren Formen", — wie denn mit alledem keine Bewertung, sondern nur Möglichkeiten der Analyse angedeutet werden sollen.

* * *

Das Lyrische scheint in unserer Bestimmung vom Dramatischen nicht so klar und einfach unterschieden, als jedes von ihnen vom Epischen. Es soll ebenso wie das Dramatische die unmittelbaren Ausdruckswerte der Rede realisieren, aber doch in einer eigenen Weise; ohne sie auf eine bestimmte Person zurückzubeziehen. Diese Bestimmung bedarf wohl der Erläuterung durch Beispiele. Wir haben zwar bei Besprechung der aller menschlichen Rede innewohnenden Ausdrucksfunktion mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß diese Ausdrucksfunktion als ein durchaus Primäres keiner Hilfsvorstellung von einem fremden Bewußtsein, einer Person, bedarf, daß sie sich wohl mit einer solchen verbinden, ebensogut aber auf sie verzichten kann (vgl. S. 55 f.); aber die durch die alltägliche Rede nahegelegte Verbindung aller Äußerungswerte mit einer bestimmten redenden Person läßt eine derartig selbständige Wirkung der Äußerungswerte nicht recht gelten. Ja man wird es vielleicht als eine leere Konstruktion und üble Spitzfindigkeit beiseite schieben und wird fragen, was es denn heißen solle, daß im Dramatischen die Äußerungswerte der Rede „das Medium der Persönlichkeit“ zu passieren hätten, im Lyrischen aber die Worte „ein eigenes Leben aus sich heraus“ zu entwickeln schienen. Vielleicht ist es gut, einige lyrische Gedichte daraufhin anzusehen und an ihnen das Unterscheidende der lyrischen und dramatischen Auffassung zu verdeutlichen. Ich lehne mich in der Auswahl der Beispiele an eine jüngst erschienene Schrift zur „Ästhetik der Lyrik“ an[1]) um durch den Gegensatz der Interpretation die eigene schärfer hervorzuheben.

Heißt es in einem lyrischen Gedichte „Ich“, stellt der Dichter, wie man zu sagen pflegt, „sich selbst“ dar, so hat doch nach unserer Ansicht dieses „Ich“ ein anderes Dasein, als das Ich in dem Monolog oder Dialog eines Dramas: Es ist eben nicht wahr, daß in einem lyrischen Gedicht „der Dichter sich selbst“ darstelle. Das mag ja im Hinblick auf die Entstehung so sein — und kann auch hier bezweifelt werden — es mag für das Gedicht als Gegenstand der Literaturgeschichte zutreffen — für den ästhetischen Genuß und somit für das Gedicht als ästhetischen Gegenstand ist es falsch. Dieses kennt nur das eingefühlte Ich der Rede, so allgemein oder so determiniert, als es die Rede und der sie Auffassende eben bildet. Wer denkt, wenn er Goethes allerpersönlichste Gedichte liest, solche, die als reine Geburten des Augenblicks die Außenwelt

[1]) Geiger, „Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik“, Halle 1905.

nur wie durch Schleier ahnen lassen, an den Dichter Goethe? Dies müßte, wenn anders wir die Rede von dem sich selbst darstellenden Dichter genau nehmen, doch wohl der Fall sein. Wer Hamlets Monolog liest, liest Hamlets Worte, denkt seine Gedanken, fühlt seine Gefühle. Man lese dagegen Wanderers Nachtlied („Der du von dem Himmel bist")! Wer ist hier Ich? Der Dichter? Oder sonst ein bestimmter Mensch? Ich meine, darüber sollte jede Frage unnötig sein; das Ich ist eben dies „Ich der Dichtung" wie es Lipps genannt hat, nicht weniger, nicht mehr. Und es ist als „Person" farblos und völlig gleichgültig, es ist nur Ausgangspunkt der seelischen Bewegung, die als eigenes Leben das Gedicht durchzieht. Und so ist es auch in anderen Fällen, wo das Ich, von keiner Seite gesehen, als das des Dichters gelten kann. Man pflegt diese Lyrik als eine besondere Gattung abzugrenzen und als Rollenlyrik von der, in „welcher der Dichter im eigenen Namen redet"[1]) zu trennen. Was berechtigt zu dieser Unterscheidung? Richtig ist, daß es neben den Gedichten, wo es einfach „ich" heißt, und mithin nachträgliche Interpretation den Dichter dem Ich der Rede unterschieben kann, andere gibt, wo die in dem Gedicht enthaltene Situation, die Eigenart der Worte, Gefühle oder Handlungen, oder auch nur der Titel diese Interpretation unmöglich machen und eine andere mehr oder minder bestimmt empfehlen oder geradezu fordern. Solche Gedichte bezeichnet man nun als „Rollenlyrik". Dem liegt offenbar die Auffassung zugrunde, daß der Dichter hier nicht sein „eigenes" Erleben gibt, sondern „fremdes", von ihm nachgefühltes. Und in der Tat liegt es nahe, zu sagen, der Dichter habe hier eine „Rolle" übernommen, wenn es nämlich richtig ist, zu sagen, er stelle in der „persönlichen Lyrik" sich selbst dar. Doch wer dies bestreitet, wird auch die Bezeichnung Rollenlyrik nur als Etikette ohne innere Beziehung zu dem Bezeichneten gelten lassen.

Hier interessiert nun die ästhetische Geltung dieser sogenannten Rollendichtung. Geiger sucht sie dem Plane seiner Darstellung entsprechend vom Produzierenden aus zu bestimmen. „Aus all dem Gesagten folgt," so heißt es,[2]) „daß sich der Lyriker bei der Rollendichtung in den Bereich des Dramatikers und Epikers begibt. Wie diese sucht er das Innere einer Gestalt vollständig objektiv herauszuentwickeln." Gesetzt, diese Bestimmung wäre richtig,

---

[1]) Scherer, Poetik S. 244.
[2]) Geiger a. a. O. S. 50 f.

so wäre sie doch unvollkommen. Was unterscheidet denn bei alledem nun doch den Lyriker vom Dramatiker und Epiker? Mit Wiederholung der anfangs gegebenen Grundbestimmung heißt es zwar: „Was die Gedichte einzig und allein noch lyrisch macht, ist eben, daß sie nur einen Zustand geben.“[1]) Aber die Konsequenz dieser richtigen Grundauffassung wird nicht gezogen, weder theoretisch noch in der Analyse der Gedichte. Und doch liegt beides nahe genug. Man muß nur mit O. LUDWIG richtig betonen: der Lyriker schaut Zustände, der Dramatiker Zustände von Gestalten.[2]) Ob nun dieser Zustand als ein reiches Icherlebnis oder als Erlebnis einer fremden Person in dem Gedicht Gestalt gewinnt, kommt für den lyrischen Grundcharakter nicht in Frage. Bei der Rollenlyrik handelt es sich vor allem ebensowenig um Darstellung eines anderen Menschen als bei der persönlichen Lyrik um die des eigenen Ichs des Dichters! In beiden ist — soweit es eben Lyrik ist — das Dargestellte ein Zustand, befreit von dem Schwergewicht der Person. Beispiele mögen das Gesagte erläutern. Zunächst einige von GEIGER selbst besprochene Gedichte.

Er führt unter persönlicher Lyrik „Jägers Abendlied“ von GOETHE an. Aber Überschrift und die ersten Zeilen weisen doch auf einen Jäger hin! Gehört es nicht unter die Rollenlyrik? Nach GEIGERS Einteilung doch wohl. Aber ein richtiges künstlerisches Gefühl leitete ihn, es unter die persönliche Lyrik zu rechnen. Es kommt bei dem dargestellten Zustand nicht auf den Jäger an. Ja, es hieße den seelischen Gehalt verengern, wollte man bei der Auffassung die Worte als Seelenäußerung eines Jägers hinnehmen. Das Ich ist nur der Situation entsprechend leise gefärbt, um den allgemeinen Gefühlsgehalt in dieser Pointierung zu offenbaren. Es bewahrt durchaus seine allgemein menschliche Geltung. Der Jäger, soweit von ihm die Rede ist, ordnet sich dem Gefühls-Ich, nicht dieses seiner Person unter.

Einleuchtender noch ist ein anderes Beispiel: MÖRIKES Gedicht „Das verlassene Mägdlein“:

Früh, wann die Hähne krähn,
Eh die Sternlein verschwinden,
Muß ich am Herde stehn,
Muß Feuer zünden.

[1]) A. a. O. S. 56.
[2]) Epische Studien, Werke VI S. 206 (HESSE).

Schön ist der Flammen Schein
Es springen die Funken;
Ich schaue so drein
In Leid versunken.

Plötzlich, da kommt es mir,
Treuloser Knabe,
Daß ich die Nacht von dir
Geträumet habe.

Träne auf Träne dann
Stürzet hernieder;
So kommt der Tag heran —
O ging er wieder!

Geiger interpretiert: „Hier gibt ein Mädchen seine Empfindungen wieder. Es steht früh morgens am Herd und vergegenwärtigt sich Freud und Leid vergangener Tage. Sehen wir einmal von allem Genuß ab und versuchen wir das Gedicht kritisch zu lesen. Sofort stoßen uns schwere Bedenken auf. Wird das Mägdlein selbst die Situation angeben, wird es selbst seine Handlungen schildern, entspricht das der Wirklichkeit? Doch keineswegs. Wohl ist es möglich, daß das Mädchen am Herde steht und in sich versunken in die Flamme starrt, aber eben weil es dies tut, wird es ihm nie einfallen, davon zu sprechen. Und doch, sobald wir uns der schulmeisterlichen Reflexionen enthalten und uns ganz dem Genusse hingeben, regt sich keinerlei Widerspruch. Worin liegt es nun begründet, daß man diese Überschreitung der Wirklichkeit keineswegs störend empfindet?"[1]) Ich übergehe, was Geiger zur Erklärung anführt. Er sucht es in dem Verhältnis des Dichters zur Rolle. Wie dem auch sei — dies kann nicht erklären, warum wir, die Genießenden „diese Überschreitung der Wirklichkeit nicht störend empfinden". Dies muß doch an uns, d. h. an unserer Weise der Auffassung liegen. Das Verhältnis des Dichters zur Rolle ist doch jedenfalls erst ein von uns Erschlossenes, etwas was wir aus einer bestimmten Wirkung des Gedichtes herauszulesen uns für berechtigt halten. Ich setze den Fall, dieses Gedicht stünde in einem Drama als Monolog des betreffenden Mädchens. Es wäre ein recht schlechter Monolog, affektiert und unnatürlich diese Redeweise, das Mädchen ein banales Geschöpf, das Ganze eine triviale Sentimentalität. Warum nun ist es als Lyrik ein Gedicht voll verhaltener Empfindung? Weil

[1]) A. a. O. S. 52.

das Ganze eben nur als Zustand gesehen wird — vom Dichter bei der Gestaltung, von uns bei der Aufnahme. Dies aber heißt für die Form der ästhetischen Apperzeption, daß die Äußerungen eben nicht auf das Mädchen, als eine bestimmte Person, zurückbezogen werden, sondern allgemein zu einer Situation, einer Stimmung, einer Welt für sich zusammenwachsen. Das Mädchen ist nur der notwendige psychische Träger. Ein Monolog dagegen fordert die Rückbeziehung auf die Person. Er ist nur insoweit einer, als sie geschieht. Hier indessen bleibt — ich verweise jeden auf die unmittelbare Analyse des Eindrucks — das Gefühl durchaus im allgemeinen trotz Situation und Mädchen am Kochherd, wie denn auch der Anfang (Z. 1 und 2) und dann Z. 5 und 6 auf diese Verallgemeinerung hindrängen. Eine Analyse des künstlerischen Gegenstandes hätte nun die Faktoren im einzelnen aufzuweisen, die hier eine lyrische Auffassung fordern, eine dramatische verbieten. Das ist hier nicht die Aufgabe. Es war nur zu zeigen, daß die Auffassungsform die ästhetische Wirkung des Gedichtes bedingt und daß eine Analyse oder Kritik, die, ohne von ihr auszugehen, sich über das Gedicht verbreitet, von selbst in die Irre gerät.

So ist es auch, um das dritte von Geiger angezogene Gedicht noch zu erwähnen, mit Walthers von der Vogelweide Gedicht: „Under der linden an der heide“:

„Under der linden
an der heide,
dâ unser zweier bette was,
Dâ mugent ir finden
schône beide
gebrochen bluomen unde gras.
Vor dem walde in einem tal,
tandaradei,
schône sanc diu nahtegal.

Ich kam gegangen
zur der ouwe:
Dô was mîn friedel komen ê.
Dâ wart ich enpfangen
hêre frouwe,
Daz ich bin saelic iemer mê.
Kuster mich? wol tûsentstunt:
tandaradei,
seht wie rôt mir ist der munt.

Dô het er gemachet
also rîche
von bluomen eine bettestat.
Des wirt noch gelachet
innecliche,
kumt iemen an daz selbe pfat.
Bî den rôsen er wol mac,
tandaradei,
merken wâ mirz houbet lac.

Daz er bî mir laege,
wessez iemen
(nu enwelle got!) sô schamt ich mich.
Wes er mit mir pflaege,
niemer niemen
bevinde daz, wan er unt ich,
Und ein kleinez vogellîn:
tandaradei,
daz mac wol getriuwe sin."

Wenn SCHERER dies Gedicht konventionell nennt, weil das Mädchen nicht so sprechen könne, so hat GEIGER recht zu sagen, „SCHERER trete von einem ganz falschen Gesichtspunkt aus an die Beurteilung des Gedichtes heran." (S. 53.) Nur bedarf dies eben einer genaueren psychologischen Begründung als sie GEIGER gibt. Das Falsche liegt in dem Herantragen einer dramatischen Auffassungsform, wo das Gedicht nach Versmaß, Wortwahl und Bedeutungsgehalt eine rein lyrische verlangt: nicht ein Mädchen soll dargestellt werden, das ihre Liebeserinnerungen monologisiert. Es wird die Stimmung einer Liebesstunde in dieser besonderen Gestalt konkret.

Es liegt nun durchaus in der Absicht dieser Bestimmung der lyrischen und dramatischen Struktur, daß zahlreiche ihrer Modifikationen als Mischform beider gelten können, ja sogar, daß ein und derselbe Text je nach den Umständen eine mehr dramatische oder mehr lyrische Auffassung zuläßt. Auch hierfür ein Beispiel. Wer verkennt nicht, daß das GOETHEsche Gedicht „Prometheus" vorwiegend eine dramatische Auffassung, d. h. Rückbeziehung aller Äußerung auf den Äußernden, auf Prometheus verlangt? In der Tat ist ja auch dieses Gedicht als Monolog eines Dramas entstanden. Und wer es dort als das letzte Stück des Fragmentes, als Eröffnungsmonolog des dritten unvollendeten Aktes liest, unmittelbar nach dem ersten und zweiten Akt, wird hier noch entschiedener eine rein dramatische Auffassung walten lassen.

Hier sei die Erwähnung eines persönlichen Erlebnisses gestattet. Einige Zeit vor der Niederschrift dieser Ausführungen hatte ich Gelegenheit, das dreiaktige Fragment „Prometheus“ vorzulesen. Als ich an den Schlußmonolog kam, waren mir die Verse, obgleich ich sie ziemlich auswendig wußte, ein durchaus Neues. Gleich die Anfangsverse:

> „Bedecke Deinen Himmel, Zeus,
> Mit Wolkendunst . . . .“

schienen mir in ihrer trotzigen Gelassenheit nun erst ihr Gesicht zu offenbaren. Unmittelbar vorher sprach aus Prometheus' Worten an Pandora die quellende Fülle menschlichen Erlebens. Eine überlegen ruhige Gewalt schien nun mit einer stummen Handbewegung Himmel und Erde endgültig geschieden zu haben. Ich sprach die Worte langsamer, viel langsamer als sonst. Dann der Verlauf des Monologs, das Ansteigen und Aufbäumen, bis es schließlich ausbricht in den Worten: „Ich dich ehren? Wofür?“ Dies pflegte ich in dem Gedicht so zu lesen, daß die Zeile als eine rhythmische Einheit (I) gelten konnte, die ihrerseits wieder aus zwei Gliedern (1, 2) bestand:

I
1 2
Ich dich / ehren // wofür = — — | — × || — —

Im Monolog dagegen lösten sich die Glieder zu selbständigen rhythmischen Einheiten I, II auf:

I II
1 2
Ich dich / ehren // wofür = — | — | — × ||| — —[1])

Hier scheint der Unterschied einer mehr lyrischen und einer dramatischen Auffassung deutlich ausgesprochen. Dort dominiert eine allgemeine Versmelodie und bestimmt die einzelnen melodischen Werte. Hier wird der in jedem Fall stattfindende Kompromiß

---

[1]) Hier wie in ähnlichen Fällen hat die überzeugende Darlegung rhythmischer Eigentümlichkeiten mit der Schwierigkeit der graphischen Darstellung zu kämpfen. Man muß sich im ersten Fall die Melodie als eine Kurve denken, deren höchste Höhe bei „ehren“ liegt, im zweiten in zwei Kurven zerlegt, deren Einschnitt in langer Pause und mit neuem Einsatz hinter „ehren“.

zwischen Sinnesakzent und allgemeiner melodischer Führung zugunsten des ersteren und damit einer rein dramatischen Geltung geschlossen. Es ist, als werde hier bei dem „dramatisch belebten“ Vortrag das melodische Schema der Verse durch die Energie eines rein persönlichen Ausdrucks durchbrochen.

Noch ein Beispiel. In GOETHES Gedichten finden wir die Lieder des Harfenspielers aus „Wilhelm Meister“. Ein anderes sind sie in der Sammlung, ein anderes in dem Roman. Man nehme eines von ihnen, etwa

„An die Türen will ich schleichen,
Still und sittsam will ich stehn,
Fromme Hand wird Nahrung reichen,
Und ich werde weitergehn.
Jeder wird sich glücklich scheinen,
Wenn mein Bild vor ihm erscheint;
Eine Träne wird er weinen,
Und ich weiß nicht, was er weint.“

Man lese es zuerst in der Gedichtsammlung, dann im Roman, wo es am Ende des 14. Kapitels des V. Buches zu finden ist. In der Sammlung wirkt eine allgemeine Empfindung von Unglück, Not und stiller Ergebung. In dem Roman ist es der Gesang des Harfenspielers und ganz von selbst wird es aus der Situation heraus verstanden und auf den Harfenspieler und seinen zerrütteten Zustand bezogen. „Das Lied,“ so heißt es im „Wilhelm Meister“, „enthielt den Trost eines Unglücklichen, der sich dem Wahnsinn ganz nahe fühlt.“ Hier ist die Auffassung mehr dramatisch, dort mehr lyrisch.

So verflechten sich die Formen der Auffassungen zu individuellen Bildungen. Es ist Aufgabe der Einzelanalyse einer Dichtung, dies in seiner Bedingtheit aufzuspüren. Auch dies sei schließlich noch an einem Beispiel erläutert. Wenn z. B. im ersten Faustmonolog die Stelle:

„O sähst du, voller Mondenschein . . . . .“[1])

gegenüber dem Vorhergehenden und dem Folgenden mehr lyrischen Charakter trägt, so genügt es nicht, den Mondenschein dafür verantwortlich zu machen. Er ließe sich wohl auch dramatisch verwerten. Wohl trägt dies und manches andere rein Bedeutungsmäßige zu der lyrischen Wirkung bei: Sehnsucht und Wehmut liegt in den Worten. Aber Sehnsucht und Wehmut ist an sich kein

[1]) Weim. Ausg. V. 386—397.

ausschließlich lyrischer Besitz. Beide können recht gut rein dramatische Wirkungen hergeben. Woher im Faust der lyrische Charakter der 12 Verse? SIEVERS hat den rhythmisch-melodischen Bau des ersten Faustmonologs einer feinen Analyse unterzogen und auf den eigentümlichen „Wechsel von Rhythmus und Melodie", der dem „Wechsel der Stimmung entspreche" aufmerksam gemacht. Während der erste Absatz sog. dipodischen Versbau zeige, für den in melodischer Beziehung charakteristisch sei, daß je zwei Nachbarfüße sich dadurch zu einer höheren Einheit zusammenschließen, daß je eine hohe und eine tiefe Hebung gepaart werden, also:

„Da steh' ich nun, ich armer Tor!
Und bin so klug als wie zuvor;
Heiße Magister, heiße Doktor gar,"

„sei in der lyrischen Partie die dipodische Bindung verschwunden, die Intervalle seien auf ein Minimum herabgesetzt, die Stimme werde weicher".[1]) Wir fügen hinzu: der monopodische Bau, der Einheit an Einheit reiht, läßt die Klanggebilde selbständiger sich auswirken; er verlangsamt das Tempo und steigert unter Zurückdrängung der logisch dynamischen die musikalischen Qualitäten der Wortfolge. Die Einfühlung wird eine andere. Sie haftet stärker an den sinnlichen Elementen, als an denen der Bedeutung; das in sie eingefühlte Leben ist von vornherein allgemeiner; sie gibt den Bedeutungen der Worte eine besondere Färbung, das Ganze erhält einen lyrischen Charakter.

Man erkennt, wie hier die verschiedensten Faktoren zusammenwirken, um die ästhetische Auffassung in eine bestimmte Richtung zu drängen. Dies im Einzelfall herauszufinden, heißt die Darstellungsform einer Dichtung verstehen, heißt etwas von dem, was der Dichter bei der Gestaltung halb bewußt halb unbewußt tut, jedenfalls aber mit künstlerischem Instinkt, auch wo er sich keine Rechenschaft über das Warum zu geben wußte, in Erkenntnis umsetzen.

---

[1]) E. SIEVERS, „Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung". Rektoratsrede 1901. S. 28—29. Es sei mir erlaubt, an dieser Stelle der reichen Anregung dankbar Erwähnung zu tun, die mir Herr Prof. SIEVERS in seinem Seminar und in mancher Unterredung zu Teil werden ließ.

Dritter Teil.

Zur Methode der ästhetischen Analyse.

Erster Abschnitt.

Das Grundprinzip ästhetischer Analyse.

Wir glauben, die Formtypen der Auffassung in ihrer Grundstruktur umschrieben zu haben. Es ließe sich daran noch manche Erörterung knüpfen; denn wie jeder Versuch einer Aussonderung von Typen läuft auch der unsere Gefahr dem Reichtum der gegebenen Mannigfaltigkeit nicht gerecht zu werden und die Wirklichkeit statt sie zu ordnen nur ungerechtfertigt einzuschränken. Soweit dies als das allgemeine Schicksal derartiger Versuche anzusehen ist, muß es wohl gelten. Man wird eben bei Verwendung der Typen in der Einzelforschung behut- und duldsam zu Werke gehen, dem Subjekt den wünschenswerten Spielraum, dem Kunstwerk sein Daseinsrecht zugestehen, lieber auf restlose Erklärung und glatte Formeln verzichten, als den Tatsachen Gewalt antun und sie in enge Theorien einpressen. Man wird im Auge behalten, daß diese Typen nicht Gattungen der Poesie darstellen, wie die Idealtypen, Paradigmata. In allem bleibt als Voraussetzung für die individualisierende Ästhetik bestehen, daß alle Form als Ausprägung bestimmter seelischer Inhalte sich ändert, ändern muß, wird der Inhalt ein anderer. Dieser aber, so schwierig es auch oft sein mag, dies in Worten zu umschreiben, ändert sich beständig — weniger vielleicht in dem W a s, denn es sind, wie es konservativer Sinn anzusehen pflegt, immer die „gleichen Probleme“, die die Menschheit bewegen, als vielmehr in dem W i e, denn es werden, wie es ein fortschrittsfroher Sinn zu begreifen liebt, Welt und Menschen immer wieder neu entdeckt. So ist die Bewußtseinslage, von der

7*

aus das Weltbild einer Zeit aufgebaut wird, ständigem Wechsel unterworfen. Es weiß daher die Ästhetik bei der Aufstellung ihrer Formtypen nie zu sagen, wo sie festen Boden unter den Füßen hat, wo er mit dem Wechsel der Zeiten schwindet. Doch wird sie in dem klaren Bewußtsein dieser Lage den ästhetischen Tatsachen am ehesten gerecht.

Aber noch ein anderes ist bei der Verwendung der Typen einer epischen, dramatischen und lyrischen Auffassungsform vorausgesetzt. Ist es denn ausgemacht, daß zwischen den Kunstwerken und dem Auffassenden überhaupt feste Beziehungen bestehen und lassen sie sich, wenn es sie gibt, als bestimmte Formen der Auffassung beschreiben? Zunächst die erste der beiden Fragen. Wir haben sie schon mehrmals berührt. Kunstwerke sind uns immer Wertobjekte. Literatur- und Kunstgeschichte und das entwickelte Verhältnis der Gesellschaft zur Kunst kommt ohne Wertung nicht aus. Und immer wieder sucht sich das Werten in ästhetischen Erwägungen und Hinweisen zu rechtfertigen. Auch wer derlei verabscheut als „unfruchtbares Theoretisieren", sei er Schaffender oder Genießender, sucht doch sein Werturteil zu begründen und zeigt, daß er selbst ohne theoretisches Raisonnement nicht auskommt, ob er gleich dessen phänomenologische und historische Begründung abweist. Jedes derartige Werten muß nun aber von der Voraussetzung ausgehen, das zwischen dem Kunstwerk und dem Genießenden bestimmte Beziehungen bestehen, denn nur deren Anahme kann es rechtfertigen, daß das Kunstwerk nicht nur gefällt oder mißfällt, sondern daß man es gut oder schlecht findet. Eine Wissenschaft von der Kunst kann, auch wenn sie es ablehnen sollte, „Normwissenschaft" zu sein, den Wertcharakter ihrer Objekte nicht unbeachtet lassen. Sie kann ihn nicht einfach wegdekretieren. Sie muß, gesetzt auch, sie wollte ihn nicht als eine der Grundlagen anerkennen, doch als ein Problem gelten lassen, sie muß nach den Gesichtspunkten und Maßstäben der Wertungen forschen. Und hierfür muß sie das Vorhandensein fester Beziehungen zwischen den Kunstwerken und dem Publikum ebenso voraussetzen, wie es der Künstler tut, wenn er ein Bild malt und ausstellt, der Dichter, der ein künstlerisches Erlebnis als Drama, Roman oder lyrisches Gedicht dem Genuß überantwortet. Es fragt sich nun, welcher Art diese Beziehungen zwischen Kunstwerk und Genießenden sein müssen, wenn mit ihnen eine Erklärung des jetzt und hier stattfindenden Genusses versucht werden soll.

Zunächst ist eine Bearbeitung des Tatsachenmaterials denkbar, die von den einfachsten Elementen des sinnlich Gegebenen ausgeht und mittels Experiment und Beobachtung die ihnen entsprechenden Erlebnisse feststellt. So werden zunächst einmal ästhetische Einzelphänomene in Gruppen geordnet. Farben und sichtbare Formen, die Klänge und die rhythmischen Elemente, Gegenstände der Wahrnehmung und der Phantasie werden als ästhetische Erreger erkannt. Ihre Verbindungen zeitigen auf der Seite des erlebenden Subjekts neue komplexe Eindrücke. Diese können nicht als Summationen der Eindruckselemente gelten. Als neue psychische Gebilde sind sie Einheiten eigenen ästhetischen Wertes. Sie finden sich ihrerseits wieder zu neuen Komplexionen zusammen, werden also „Elemente" neuer Verbindungen, und so in vielfältiger Unter- und Überordnung rufen sie neue Einheiten von immer verwickelterer Struktur ins Dasein. Man sieht: was als Element, was als Verbindungen zu gelten hat, wechselt. Sie alle stehen mitten darin in dem jeweils wirksamen Zusammenhang des Erlebens, überallhin Wirkungen sendend und von überall empfangend. So entsteht der ästhetischen Wissenschaft ein reichgegliedertes System von Empfindungs-, Wahrnehmungs-, Vorstellungskomplexionen einerseits und zugehörigen ästhetischen Gefühlserlebnissen andrerseits. Die neuere Psychologie beschreibt sie als verschiedene Formen der Einfühlung. So gründen in Empfindung, Wahrnehmung und Vorstellungserlebnissen eigenartige ästhetische Erlebnisse und in den betreffenden Gegenständen der Empfindung, Wahrnehmung und Vorstellung eigenartige ästhetische Gegenstände. Auch wir haben, wenn wir die in der Rede enthaltenen Ausdruckselemente in Gruppen zusammenfaßten, Klang- und rhythmische Elemente und die mit den Wortbedeutungen gegebenen formalen Elemente des Vorstellungsverlaufs schematisch unterschieden, dergestalt Elemente des ästhetischen Erlebens ausgesondert, in dieser Isolierung ihre Eigenheit zu bestimmen und in Gruppen gegeneinander abzugrenzen gesucht. Es fragt sich aber, ob eine das Darstellungsproblem behandelnde Ästhetik auf diesem Wege die Lösung ihrer Aufgabe erwarten kann. Sie will doch, um es simpel auszudrücken, auf die Frage Bescheid geben: warum macht ein bestimmtes Kunstwerk gerade diesen und keinen andern Eindruck. Sie geht also von dem unmittelbar gegebenen ästhetischen Erlebnis aus, sieht in dem Wahrnehmungs- und Phantasiegegenstand der äußeren Welt den „Erreger" und will nun die zwischen dem vorauszusetzenden ästhetisch apperzipierenden

Subjekt und dem betreffenden „Kunstwerk“ obwaltenden Beziehungen, denen das Da- und Sosein des ästhetischen Gegenstandes zu verdanken sei, ergründen. Sie wird dies nicht anders zu leisten wissen, als durch den Nachweis von Beziehungen zwischen ästhetischem Subjekt und Objekt, denen psychologisch-ästhetische Erfahrung eine über den jetzt und hier behandelten Einzelfall zukommende Geltung beimißt. Sollte nun das Kunstwerk auf dem oben beschriebenen Wege der Ausarbeitung eines reichgegliederten Systems von Entsprechungen einzelner ästhetischer Eindruckselemente und der in der Isolierung ihnen zukommenden Einzelerregungen in seiner Wirkung auf den ästhetisch Apperzipierenden begriffen werden können, so müßte es als ein Neben- oder Nacheinander solcher Elemente und demgemäß auch der ästhetische Eindruck als eine Summation der ihnen entsprechenden Eindruckselemente gelten.

Aber der ästhetische Eindruck ist kein Mosaik von Einfühlungen. Dagegen spricht, von allen ästhetischen Erwägungen abgesehen, die allgemein psychologische Tatsache, daß ein psychisches Erlebnis nicht die Summe der in ihm unterscheidbaren Erlebniselemente ist seine Analyse also mit der Aufzählung und Klassifizierung der Elemente nicht endet, sondern recht eigentlich erst beginnt und die Eigenart des Erlebnisses aus der Struktur erkannt werden muß, die aus den Teilen erst eine Einheit, „das Erlebnis“ macht. Steht also, wie in unserem Falle, das Kunstwerk als eine Einheit, ein Gesamterlebnis zur Diskussion, handelt es sich um den Nachweis, wie diese Einheit in ihrer Unersetzlichkeit in dem ästhetisch Apperzipierenden zustande kommt, so muß die Analyse darauf verzichten, die abstrakt herauszulösenden Wirkungselemente als Größen aufzufassen, denen auf Grund einer in ihrer Isolierung ermittelten ästhetischen Eigengeltung im Kunstwerk ein fester ästhetischer Wert, sozusagen ein fester Einfühlungsexponent, zukomme. Diese müssen vielmehr aus dem Ganzen begriffen werden, denn der den „Elementen“ nach dem inneren Plane des Kuntwerks zukommende „Platz“ bestimmt auch ihre Funktion in dem Aufbau des Ganzen; und nur soweit sie eine solche ausüben, sind sie wirklich „Teile“ des künstlerischen Organismus: Derselbe Rhythmus, derselbe Klang, dasselbe Bild, dieselbe Wortbedeutung — sie sind nicht immer dieselben Elemente im künstlerischen Organismus. Es scheint daher mehr als fraglich, ob überhaupt ein System ästhetischen Einzelentsprechungen die Erkenntnis der inneren Struktur eines Kunst-

werks über die ersten Anfänge hinaus fördern kann. Hier wird die Grundauffassung der ästhetischen Wirkung entscheidend. Wer einmal der Überzeugung ist, daß alle ästhetische Wirkung in der symbolischen Einfühlungsrelation von Ausdruck und Ausgedrücktem gründet, wird einen ästhetischen Eigenwert der Teile, eine besondere Wirkung der Einzelelemente, nicht gelten lassen. Gilt uns das genossene Kunstwerk als eine sinnlich-seelische Einheit, so hat jeder Teil nur in seiner Beziehung zu dieser Einheit, also als „Teil" ästhetische Existenz. Er kann nur aus dieser beherrschenden Mitte heraus verstanden werden. Nur in dieser Beziehung zum Ganzen ist er ein „Teil" des künstlerischen Organismus und jede andere Rede von wirksamen Einzelelementen, die im Kunstwerke wie Teile im Ganzen enthalten sein sollen, gründet letzten Endes in einer Unklarheit der Begriffe. Das, was man gemeinhin als Kunstwerk bezeichnet, gilt einmal als ästhetisch genossene Einheit: der ästhetische Gegenstand; ein anderes Mal als ein Zusammenhang der Wirkungsfaktoren: der künstlerische Gegenstand; schließlich auch gar häufig nur als ein Zusammensein von Sinnesdaten ohne genauere ästhetische Beziehung: als der einfache Wahrnehmungsgegenstand. Diese Einheiten sind — wir haben ausführlich darüber gehandelt — als „Gegenstände" der Erkenntnis scharf geschieden. Es ist klar, daß die „Teile" des einen nicht die des anderen sind. Rot und Blau oder die krumme Fläche in einem „Relief", mögen beispielsweise Teile eines Wahrnehmungsgegenstandes sein, sie sind deshalb noch nicht Teile des im Relief ebenfalls enthaltenen künstlerischen Gegenstandes. Sie mögen daher auch recht wohl ihren eigenen Lustwert haben und dies mag experimentell recht wohl festzustellen sein, dies bleibt ästhetisch außer Betracht, solange nicht durch den Nachweis ihrer Beziehung zu der eigentümlichen sinnlich-seelischen Einheit des genossenen Kunstwerks aus Teilen des Wahrnehmungsgegenstandes Teile des künstlerischen Gegenstandes geworden sind.

Man halte diese Unterscheidungen nicht für ein unnützes Spiel mit Begriffen. Es verbirgt sich dahinter ein großer methodischer Gegensatz in der Behandlung ästhetischer Probleme. Solange es nicht anerkannt war, daß aller ästhetischen Wirkung die eigentümliche Einfühlungsrelation zugrunde liege, ließ sich wohl von einer Betrachtung der Einzelwirkung eine Einsicht in das Wesen eines verwickelteren künstlerischen Gesamtorganismus erhoffen. So heißt es bei Fechner: „Eine auf das Einzelne

eines Kunstwerkes eingehende Analyse und Kritik hat zwei Seiten, sofern man dabei einmal zu fragen hat, was jeder Teil, jede Seite des Werkes durch eigene Wohlgefälligkeit oder Mißfälligkeit zum ästhetischen Eindruck des Ganzen beiträgt und was nach seinem Verhältnisse zu den übrigen Teilen, Seiten oder als Teil, Seite des Ganzen; denn man würde sehr irren, wenn man meinte, daß der ästhetische Wert jedes Teils bloß nach seinem Verhältnisse zu dem Übrigen zu bemessen sei . . ."[1]) Fechner sucht dann weiterhin die Einzelwirkungen in ihrer ästhetischen Bedeutung einer „Totalwirkung" unterzuordnen, betont, daß jeder Widerspruch zwischen jenem und diesem zu vermeiden sei, muß aber doch, von seinem Standpunkt aus ganz konsequent zu dem Schlusse kommen, daß „alles Übrige gleichgesetzt, ein Bild mit schönen Figuren oder schönem Kolorit besser gefalle als mit minder schönen".[2]) Wir erinnern uns der Fechner'schen Unterscheidung eines direkten und assoziativen Faktors der ästhetischen Wirkung und sehen hier eine Konsequenz dieser ästhetischen Grundauffassung. Dieser Weg der Untersuchung erscheint mit der Erkenntnis der ästhetischen Grundrelation von Ausdruck und Ausgedrücktem ein für allemal verbaut. Ist wirklich das Kunstwerk als Gegenstand des ästhetischen Genusses eine sinnlich-seelische Einheit, dann kann es sich nur darum handeln, die „Elemente" unter dem Gesichtspunkt zu betrachten, was sie zu dem Zustandekommen dieser und nur dieser Einheit leisten, und einzig in dieser Leistung beruht, was sie als Teile des künstlerischen Organismus legitimiert. Spricht man daher in der Analyse des Kunstwerks von Einzelementen und ihrer Gestaltung, so geschieht es in uneigentlichem Sinn und man unterscheidet, was an sich ebensowenig zweierlei und trennbar ist, wie Form und Inhalt. Die Elemente sind nichts vor der Gestaltung, sie entstehen erst in und mit ihr. Und so auch die ihnen als Entsprechung im erlebenden Subjekt zugedachten Elemente der Gesamterlebnisse, die ästhetischen Einzelelemente der Einfühlungen in Klang und Rhythmus, in Farben und Formen, in Gegenstände der Phantasie und der Wahrnehmung: sie werden erst in und mit der Auffassung eines Kunstwerks psychisch real.

Fragen wir nun schließlich, was denn auf Seite des erlebenden Subjekts den Ausdruckswerten der Einzelelemente im konkreten

---

[1]) Vorschule der Ästhetik II S. 17.

[2]) Ebenda S. 17.

Einzelfall zur Wirkung verhelfe, so läßt sich dafür nicht gut etwas anderes als die eigentümliche Betätigung der spezifischen ästhetischen „Auffassungsorgane“ verantwortlich machen. Diese sind in ihrer Verlaufsform keinesfalls dem freien Ermessen des Individuums überlassen. Eine in ihnen wirkende Gesetzmäßigkeit wird stillschweigend von dem schaffenden Künstler und von dem urteilenden Publikum vorausgesetzt und, soweit sie besteht, werden zwischen dem künstlerischen Gegenstand und dem auffassenden Subjekt feste Beziehungen gelten dürfen. Eine das Darstellungsproblem behandelnde Untersuchung muß wohl diese Beziehungen, die den Einzelelementen jeweils ihre Rollen zuteilen, in das Zentrum ihrer Betrachtung rücken. Denn die den Einzelelementen — mögen sie nun in unserem Falle die formale oder die gegenständliche Seite der Sprache betreffen — durch die Einfühlung zuwachsenden ästhetischen Eindruckswerte sind als solche nur in ihrer Isolierung der Erkenntnis faßbar und sagen damit noch nichts aus über ein hier und jetzt genossenes Kunstwerk als ein eigenartiges einmaliges Zusammen solcher Eindruckswerte. Auch sind diese Beziehungen nur bei den einfachen Gebilden einigermaßen sicher und allgemein zu erfassen. Wer wollte die Assoziationen, denen die gegenständliche Seite der Sprache Reichtum und Kraft der ihr zukommenden Einfühlung verdankt, zu eindeutigen Beziehungen zwischen dem Kunstwerk und dem Auffassenden zusammenordnen? In alle dem werden die persönlichen und die zeitlich bedingten Lebenzusammenhänge so wichtig, daß eine spezielle Ästhetik besser tut, zunächst einmal davon abzusehen und diejenigen Beziehungen herauszulösen, welche dem Persönlichen einigermaßen entrückt und eher in ihrer Allgemeingültigkeit faßbar sind. Denn wie verschieden auch die Lebenszusammenhänge sein mögen: Erzähltes wird als erzählt, im Dialog Gesprochenes als Äußerung aufgefaßt. Das war von jeher so und wird auch so bleiben, wie sehr auch Bericht und Äußerung im Einzelfall variieren mögen. Es ist zu hoffen, daß diese Grundformen der Auffassung bis in die intimsten Verfeinerungen ihrer Struktur in ihrer Abhängigkeit von dem künstlerischen Gegenstand erkennbar bleiben.

Zweiter Abschnitt.

Die Hilfsbegriffe: Ausdruckswert und Formwert.

Eine auf die Auffassungsform gerichtete Analyse eines Kunstwerks bedarf eines Hilfsbegriffs. Es liegt in der Richtung der bisherigen Betrachtungsweise, ist gewissermaßen nur ihre letzte praktische Konsequenz. Soll die Auffassungsform aus der Struktur des künstlerischen Gegenstandes abgeleitet werden, so müssen in ihm die Momente aufgezeigt werden, denen Richtung und Ziel der seelischen Bewegung jeweils zu verdanken ist. Es müssen also in dem künstlerischen Ganzen Elemente enthalten sein, die nicht nur oder auch nicht so sehr ihrer ästhetischen Eigenwirkung wegen als, um die Form der Auffassung zu bestimmen, da sind. Theoretisch mag angenommen werden, daß diese „architektonische Funktion", wie wir sie zum Unterschied von der des Ausdrucks nennen wollen, einem jeden als Element des künstlerischen Ganzen Ausgesonderten zukomme; für die Praxis der Analyse wird es genügen, die wesentlichen architektonischen Werte in dem künstlerischen Ganzen herauszulösen. Sie erfüllen als solche gewissermaßen die Aufgabe, Gelenke des künstlerischen — nur des künstlerischen! — Organismus zu sein — notwendig für den architektonischen Aufbau einer Gestalt auch dann, wenn die Ausdruckswerte einer solchen ganz wo anders zu suchen wären. Die architektonischen oder Formwerte verbinden sich mit Ausdruckswerten. In ihrem Ineinander offenbart sich recht eigentlich die künstlerische Gestaltung. Man kann daher von ihnen nicht als selbständigen Stücken reden, wie etwa von den Klammern, die ein Gerüst zusammenhalten. Die Formwerte sind zumeist in Ausdruckswerten fundiert, wie sie selbst ihrerseits Ausdruckswerte schaffen oder zu ihrer Realisierung beitragen. Sie ordnen sich der allgemeinen Relativität, die im Kunstwerk jede Einzelgeltung bestimmt, unter. Man kann diese architektonischen oder Formwerte daher eigentlich nicht herauslösen und gruppieren, denn streng genommen sind sie, was sie sind, nur in dem betreffenden Zusammenhang. Es gibt aber Elemente, die sich vor allem zu Trägern architektonischer Werte eignen. Doch ist wegen der Relativität aller Werte mit ihrer Aussonderung nicht viel geleistet. In der Lehre poetischer Technik und in literarhistorischen Arbeiten wird gar viel derartiges zusammengestellt, aber aus dem Zusammenhang herausgelöst und systematisiert geht ihr Bestes verloren: ihre Funktion,

die Auffassungsform des Kunstwerks zu bestimmen. Damit soll über die Zweckmäßigkeit solcher Zusammenstellungen nichts entschieden sein. Sie sind sicherlich wertvoll zur Bestimmung des Reichtums und der Qualität der technischen Mittel, deren sich ein Dichter bedient. Nur ist für das Darstellungsproblem der speziellen Ästhetik damit wenig erreicht. Denn soweit diese technischen Mittel in Betracht kommen, sind sie ihr Mittel der Darstellung spezifischer Inhalte für ein ästhetisches Subjekt, und sind als solche nur in ihrer Relativität gültig, die ihnen der jeweilige künstlerische Zusammenhang für die Auffassung verleiht. Im übrigen arbeiten Ausdruckswerte und architektonische Werte einander in die Hände und man kann häufig ein und dasselbe Einzelelement sowohl nach seinem Ausdruckswert als nach seinem Formwert bestimmen. Hierfür einige Beispiele.

Otto Ludwig findet im Dialog des englischen Romans (er spricht von Dickens) „eine große Delikatesse der Sprechenden, selbst im Affekt, eine große Höflichkeit und Förmlichkeit, die nicht allein, was sie überhaupt sagen will, sondern auch die Ausdrücke, mit denen sie es sagen will, befürwortet und sozusagen entschuldigt". „Ob das eine Nachahmung der Wirklichkeit ist", fährt Otto Ludwig fort, „und die Engländer auch im gewöhnlichen Leben so verfahren, weiß ich nicht; doch wäre es sehr natürlich, daß sich dies aus der parlamentarischen Etikette auf die Gebildeten und etwas ungefüge (charakteristisch ungefüge) auf das Volk verpflanzt hat. Ich glaube, daß die Anrede der homerischen Helden ebenso aus der öffentlichen Art zu verhandeln in das homerische Epos herübergekommen sind"; und mehr ins Detail des englischen Romans eindringend faßt er diese Eigenheiten als Mittel der Charakteristik der Personen und Stände. So interpretiert er sie nach ihren Ausdruckswerten. Aber die homerische Redeweise kann auch ganz anders verstanden werden. In der an poetischen Einsichten reichen Abhandlung A. W. Schlegels über „Hermann und Dorothea" findet sich eine feine Analyse der homerischen Kunst. Da heißt es von den Reden, die bei weitem den größten Teil der homerischen Gesänge einnehmen: „Selbst in den kürzesten und leidenschaftlichsten Reden ließe sich bei einer feinen Zergliederung etwas nachweisen, wodurch sie episiert sind. In den ausführlicheren findet man alle wesentlichen Eigenschaften der ganzen Rhapsodie deutlich ausgedrückt. Man bemerkt kein Hinstreben zu einem Hauptziel, wenn dies auch in dem Inhalte der Rede vorhanden ist; jedes, wodurch das Folgende

vorbereitet wird, scheint doch nur um seiner selbst willen dazustehen: ganz das verweilende Fortschreiten, die sinnlich belebende Umständlichkeit, die besonnene Anordnung, die leichte Folge, die lose Verknüpfung, wie im Epos überhaupt. In diesem Sinne sind auch die zusammengesetzten Beiwörter und die Episoden zu nehmen, die in leidenschaftlichen Reden, wenn man die Darstellung als bloße Natur verstehen sollte, sehr fehlerhaft sein würden, und oft unverständig genug getadelt worden sind. Die Willigkeit des epischen Sängers zu Episoden überzugehen, wo sie sich irgend gefällig anschlingen lassen, liegt darin, daß die Gegenstände sich seiner nie bemeistern; er kann sich daher selbst in dem entscheidensten Augenblicke leicht abmüßigen, um der Phantasie etwas Entfernteres nahe zu rücken." Schlegel zählt hier Eigenheiten der Rede auf, die Ludwig bei Homer nur andeutet, bei den englischen Romandichtern aber eingehend zur Sprache bringt. Aber seine Interpretation ist eine grundverschiedene. Er sieht in dem, was Ludwig als Ausdruckswerte zergliedert, architektonische Werte für die epische Dichtart und ihre Auffassung, denn wie sich „die Gegenstände nicht des Dichters" so „bemeistern" sie sich auch nicht des Hörers und Lesers. Welche Interpretation hat Recht? Uns will bedünken: jede. Die Eigenheiten der Reden haben gewiß charakterisierende Werte wie sie O. Ludwig geistreich und klug auseinanderlegt, sie konstituieren aber auch die epische Form, d. h. geben der Auffassung den ihr notwendigen epischen Verlauf. In ihnen und noch einigen anderen Momenten, dem Versmaß, der Wiederkehr fester Redeformeln u. a. m. ist begründet, daß Rede und Widerrede bei Homer nie zu einem dramatischen Dialog wird. So greift Ausdrucks- und architektonischer Wert ineinander und schafft den künstlerischen Organismus.

Und schließlich noch ein Beispiel aus der bildenden Kunst. Hier liegen die Verhältnisse klarer und einfacher zutage. Hier ist zunächst auch die Unterscheidung von Ausdruckswert und architektonischem Wert vollzogen worden: Hildebrand, der diese Betrachtungsweise meines Wissens zuerst durchführte, spricht in seinem „Problem der Form" von dem Raumwert (dem architektonischen Wert) der Form und ihrem Funktionswert (Ausdruckswert). Er spricht von der Darstellung des menschlichen Antlitzes und sagt: „Beim gemalten oder gemeißelten Menschengesicht muß das, was das Kind mit den paar Strichen festgehalten hat, ebenso vorherrschen als Grundwirkung. So ist z. B. der sogenannte griechische Gesichtstypus bei den alten Statuen, die

sogenannte griechische Nase, aus diesem Bedürfnis entstanden, nicht etwa weil die Griechen solche Köpfe hatten. Ein solcher Kopf wirkt unter allen Umständen klar und stellt die typischen Wirkungsakzente dar.“ [1])

Lipps handelt an einer Stelle seiner „Ästhetik“ ebenfalls über dies regelmäßige Gesicht. Aber seine Interpretation ist eine durchaus andere. Es heißt dort gelegentlich der Einfühlung in die ruhenden Formen des menschlichen Körpers: „Dabei nun kann es auch geschehen, daß ein Gesicht in seiner ruhenden Bildung die Resultante darstellt von allen möglichen Gebärden, die teilweise wechselseitig sich aufheben, zugleich aber etwas Gemeinsames haben. Dann drückt das Gesicht dasjenige aus, was den entsprechenden inneren Verfassungen gemein ist. Setzen wir insbesondere den Fall, ein Gesicht nähere sich allen möglichen Gebärden, die einen positiven Ausdruck haben, d. h. in die wir uns positiv einzufühlen vermögen, in gleichem Grade. Dann ist ein solches Gesicht schön, aber von ausgeglichener Schönheit, ohne einen bestimmt angebbaren Charakter, von einer Durchschnittsschönheit. Ein solches Gesicht werden wir ein „regelmäßiges“ Gesicht nennen. [2])

Hier ist deutlich, daß die Formen des menschlichen Antlitzes das eine Mal nach ihrer architektonischen, das andere Mal nach ihrer Ausdrucksfunktion betrachtet werden. Es ist klar, daß die Analyse eines Kunstwerks beide Seiten zu berücksichtigen hat, denn es handelt sich in der Kunst ebensowenig um die Darstellung des Kopfes, abgesehen von seinem Ausdruckswert, wie um eine Zusammenordnung von Ausdruckswerten, ohne die Beachtung ihrer in jedem Fall notwendigen Einheit. Hildebrand verfällt in der Vernachlässigung der Ausdruckswerte gar oft jenem naiven Realismus, der Menschen und Dinge als eine sich gleichbleibende Gegebenheit der Kunst als Aufgabe der Darstellung zumutet. Umgekehrt wird eine nur die Ausdruckswerte suchende Analyse eines einzelnen Kunstwerks niemals dessen eigentliche Gestaltung bloßlegen können, denn die Ausdruckswerte ändern sich nach Maßgabe ihrer Zusammenordnung.

---

[1]) Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 3. Auflage, S. 36. Die grundsätzliche Verwechslung freilich des ästhetischen und des künstlerischen Gegenstandes, des genossenen und des geschaffenen Kunstwerks steht einer ersprießlichen Nutzung dieser Begriffe einigermaßen entgegen.

[2]) Lipps, Ästhetik I S. 143.

Vierter Teil.

Zur Darstellungsform von Goethes „Werther".

Vorbemerkung.

Die im folgenden zu gebende Einzelanalyse eines Kunstwerks soll, wie es bereits die Einleitung andeutete, weniger der künstlerischen Erkenntnis des Einzelwerks, als der allgemeinen Einsicht in das Wesen dichterischer Darstellung dienen. Sie wird als eine Probe auf die Richtigkeit der im theoretischen Teil skizzierten Betrachtungsweise geboten. Gelingt es nachzuweisen, wie die Auffassung den Inhalt, das Sachliche samt dem darin liegenden d. h. eingefühlten Leben, als jetzt und hier gegebenes ästhetisches Erleben allererst schafft, wird es deutlich, wie einzelne Elemente des künstlerischen Ganzen, genauer des künstlerischen Gegenstands, dahin wirksam sind, diese Auffassung in ihrer eigentümlichen, der Eigenart des darzustellenden Inhalts und der hierfür gewählten besonderen Darstellungsform angepaßten Struktur zu bestimmen, so ist, glauben wir, erreicht, was vorerst zu leisten ist. Wir geben uns ganz gewiß nicht der Erwartung hin, das in Werther gelegene Darstellungsproblem damit zu erschöpfen, ja wir sind uns der Einschränkung, die wir uns erlauben, recht wohl bewußt: wir sehen zunächst — d. h. soweit es nicht als unvermeidliche Konsequenz der zu analysierenden Auffassungsweise unsere Aufmerksamkeit fordert — davon ab, die Stoffgestaltung, wie man sie als Erfindung der Fabel, als Anordnung ihrer einzelnen Glieder, als Auswahl und Bereicherung zu verstehen pflegt, zu analysieren. Auch jene wichtige Phase, die Goethe in dem Briefwechsel mit Schiller das Motivieren der Gegenstände nennt, das Einfühlen eines bestimmten Lebensgehaltes in den Stoff und die daraufhin geschehende „Organistation" desselben, ziehen wir nicht in den Kreis unserer Betrachtung. Wir wollen beispielsweise — um an eine bekannte Frage anzuknüpfen —

nicht wissen, ob es richtig und gut ist, daß bei Werther neben der Tragik seiner Liebesleidenschaft noch die Kränkung seines Selbstgefühls eine Bedeutung gewinnt — eine Frage, die bekanntlich Goethe im Gespräch mit Napoleon berührte. Wir nehmen vielmehr die dergestalt ausgewählte und angeordnete Reihe von Begebenheiten und Ereignissen, die Charaktere und ihre Stellung zueinander und alles dies nun nicht „an sich", sondern in der eigentümlichen Motivierung, die es bei dem Dichter gefunden, samt der durch die allgemeine Bewußtseinslage der Sturm- und Drangzeit, die Rousseauschwärmerei u. a. m. bedingten Eigenart des inneren Lebens als gegeben hin und fragen, wie gewinnt nun dies alles „greifbare" Gestalt, — wie wird es dem Genießenden vermittelt, wie wird es dargestellt. Und diese Beschränkung ist uns hier durch Goethe selbst leicht gemacht. In der Vorrede zum „Werther" wird der ästhetische Gegenstand, das was der mitgeteilte Zeichenzusammenhang bedeutet und ausdrückt, wie er nach des Dichters Intention zu verstehen und zu beseelen ist, in seinem Kern festgelegt:

„Was ich von der Geschichte des armen Werther nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt und lege es euch hier vor und weiß, daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geiste und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksale eure Tränen nicht versagen."

„Die Geschichte des armen Werther" wird uns in einer Sammlung von Briefen und einem Bericht ihres Herausgebers geboten. Briefe sind als Form der Darstellung ein anderes als Erzählung oder Bericht. Man wird daher beide Stücke getrennt zu behandeln, aber nicht außer acht zu lassen haben, daß sie bestimmt sind, eine Einheit zu bilden, ein und dasselbe darzustellen: „den Werther".

Wir werden die mit diesen Formen gegebenen Auffassungsweisen im Hinblick auf das Darzustellende zu bestimmen suchen, werden über die damit gegebenen Möglichkeiten der Gestaltung einen Überblick zu gewinnen trachten. Wir wollen in den durchgeführten Analysen das Kunstwerk als einen Zusammenhang von Faktoren begreifen lernen, der geeignet ist, eben diese Auffassungsform im Leser zu bewirken. Wir suchen vor allem die in dem künstlerischen Gegenstand enthaltenen architektonischen Werte, denn wir sehen nach der im theoretischen Teil angestellten Überlegung in den Ausdruckswerten, die in der formalen und gegenständlichen Seite der Sprache enthalten sind, Momente, die nicht ohne weiteres und sozusagen aus eigener Machtvollkommenheit in einem jetzt und hier

verlaufenden ästhetischen Erleben wirksam werden, sondern Maß und Art ihres Wirkens einer an jedem ästhetischen Erleben zu unterscheidenden Form der Auffassung verdanken, die ihrerseits durch den gebotenen Zeichenzusammenhang und in diesem durch Elemente bestimmt wird, die wir eben auf Grund dieser ihnen eigentümlichen Funktion im Zusammenhang der künstlerischen Wirkungsfaktoren als architektonische Werte oder Formwerte bezeichnen.

Wir beginnen mit der Untersuchung des Briefes als einer künstlerischen Form der Darstellung.

Erster Abschnitt.

Zur Psychologie der Briefform.

Kann man von einer Normalform des Briefes sprechen? Briefschreiben ist doch die persönlichste Form schriftlicher Äußerung, oder kann es zum mindesten sein. Ein Brief genießt fast die gleiche Freiheit wie die alltägliche mündliche Rede, er berührt alle Gegenstände, spiegelt alle Stimmungen, gehorcht jeder Absicht, ist einmal trocken und sachlich wie ein gedruckter Gesetzesparagraph, ein andermal lebendig bewegt wie das flüchtige Mienenspiel sich unterhaltender Menschen — läßt sich da von „dem Brief“ als einem Typus geschriebener Rede überhaupt etwas aussagen? Sicherlich ist derartiges nicht aus dem Inhalt zu abstrahieren, denn, wie gesagt, es gibt kaum einen, der im Brief nicht irgendwie wiederzugeben sei. Vielleicht aber aus der Form. An jedem Brief lassen sich nämlich drei Momente unterscheiden: Schreiber, Empfänger und Inhalt. Und es scheint die Eigenart des Briefes als einer besonderen Form schriftlicher Äußerung genügend zu kennzeichnen, wenn — da schließlich jede menschliche Rede einen Inhalt hat — als Merkmale des Briefes, das Vorhandensein eines Schreibers und eines Empfängers des Briefes angesehen wird — wobei unter „Vorhandensein“ die Geltung beider in der Gestaltung bezw. Auffassung der sprachlichen Form zu verstehen ist.

In der Tat — die schriftliche Aufzeichnung von Geredetem ist für die Auffassung nicht gleich Geschriebenem und der Brief hat, zunächst einmal, d. h. wenn es gilt, einen Grundtypus zu bestimmen, einen Schreiber und keinen Sprecher — dies scheidet ihn von der schriftlichen Aufzeichnung einer Rede oder eines Gesprächs.

Denn selbst wenn in einem Brief lebhafte Schreibweise fast mehr als ein Gesprochenes, denn als Geschriebenes aufgefaßt wird, ist dies eine sozusagen sekundäre Entwicklung, die der aufgezeichneten mündlichen Rede und ihrer Auffassung nicht einfach gleich zu setzen ist. Ein bloßes Aufschreiben oder Aussprechen aber ist ohne langes Prüfen und viel Besinnen von dem Sprechen zu und dem Schreiben an jemand zu unterscheiden, denn dieser jemand ist dem Sprechenden bezw. Schreibenden irgendwie gegenwärtig und bestimmt Rede- und Schreibweise: ein Monolog und eine Tagebuchaufzeichnung sind etwas anderes als eine Rede oder ein Brief. Daher denn auch, um durch ein Beispiel die Charakteristik weiterzuführen, Brief, Epistel und „offener Brief“ nicht dasselbe sind. Die Epistel, wie sie sich als literarische Form zuerst im „Neuen Testament“ findet, ist nicht an einen einzelnen gerichtet, sondern an „die Korinther“, „die Epheser“ und dies bestimmt sehr wesentlich Stil, Stoffauswahl und Gestaltung. Der „offene Brief“, wie er in den Zeitungen publiziert wird, ist zwar an einen einzelnen aber nebenbei — oft auch hauptsächlich — an die öffentliche Meinung gerichtet und auch dies ist für Stil und Gestaltung bedeutsam: es ist wie überlautes Sprechen, das auch der hören soll, den es eigentlich nichts angeht. Im übrigen weiß es ein jeder aus eigener Erfahrung, wie man mündlich oder schriftlich je nach dem Menschen, an dem man das Wort richtet, ein und dieselbe Sache verschieden erzählt.

So können wir denn den Brief ganz allgemein als eine schriftliche Mitteilung bezeichnen, denn auch an diese lassen sich wie an jeden Brief die drei Fragen richten: Wer teilt mit? Was wird und wem wird mitgeteilt? Und bei alledem ist, was eigentlich nicht besonders bemerkt zu werden braucht, das Wichtige nicht dies, daß der Brief an einen Empfänger gelangt, und daß er tatsächlich geschrieben wird, sondern daß beide Momente als Entstehungsbedingungen des sprachlichen Textes die Vorstellungsbildung des Schreibers bezw. des Lesers beeinflussen. Sind aber nun diese Momente von konstituierender Bedeutung für den Brief als einen Typus sinnvoller Aufzeichnungen, so wird der Reichtum seiner Modifikationen am ehesten als das durch Zweck und Absicht der Aufzeichnung bestimmte Verhältnis dieser drei konstituierenden Momente beschrieben werden können. Dem Ziele unserer Untersuchung entsprechend, suchen wir dies vom Leser und seinen Auffassungsformen aus zu erfassen. Wir brauchen dabei die im theoretischen Teil gegebenen Anseinandersetzungen über das Sprachverständnis nur

passend zu formulieren, um eine Cherakteristik der Briefformen zu gewinnen.

Läßt sich an dem sprachlichen Text einfach Schreiber, Empfänger und Mitgeteiltes — nicht scheiden aber unterscheiden, liegt der Nachdruck auf dem mitgeteilten Was, so ist hier im allgemeinen jene Auffassung gegeben, wie sie dem Bericht zuteil wird. Mit einer geringen Änderung können wir die entsprechende Definition aus dem theoretischen Teil hierher setzen (vgl. S. 64).

Ein Brief ist eine reine Mitteilung, soweit die Gegenstände, selbst wenn sie als Bewußtseinstatsachen des Schreibenden gegenwärtig sein sollten, nicht als jetzt und hier verlaufende und in dem Brief geäußerte Erlebnisse, sondern rein als berichtete Tatsachen aufgefaßt werden.

Liegt der Schwerpunkt dagegen statt bei dem mitgeteilten Was, bei dem Schreiber des Briefes, erhält der Sachinhalt erst in dieser Beziehung Bedeutung und Wert, so ist der Brief eine Äußerung.

Das Bewußtsein, an einen bestimmten Menschen zu schreiben, bezw. Geschriebenes zu lesen, kann in beiden Fällen mehr oder minder lebendig sein. Im allgemeinen wird man sagen können, daß ein als Äußerung Geschriebenes eher dazu neigt, dieses Bewußtsein zu verdrängen, ein als Mitteilung Gemeintes es zu betonen.

Nach allem im theoretischen Teil Ausgeführten bedarf es weiter keines Hinweises über Geltung und Wert dieser Definitionen. Sie wollen nur äußerste Punkte der Orientierung so prägnant als dies bei den keineswegs einfachen Tatbeständen möglich ist festlegen. Sie sollen ihre Rechtfertigung in der Einzelerscheinung finden, in den vielen dabei aufzuzeigenden Zwischenformen, welche eben als solche zu erkennen und zu beschreiben ohne die schematische Gegenüberstellung der Gegensätze nicht möglich wäre. Es versteht sich von selbst, daß in ein und demselben Brief bald Mitteilung, bald Äußerung vorherrscht und demgemäß die obigen Definitionen nicht als Formeln unvereinbarer Typen, sondern als Präzisierungen allgemeiner Formcharaktere gelten wollen, wie sie sich in einem Brief mannigfach vermischen und kreuzen. Man hat in ihnen eben nur Spezialisierungen unserer allgemeinen Auffassungstypen zu sehen, was von jenen gesagt wurde, gilt auch von diesem. Es ergibt sich daher ebenso natürlich eine Gleichsetzung dieser Typen mit denen einer epischen einerseits, einer dramatischen und lyrischen Auffassungsform andrerseits.

Ein Brief, soweit er reinen Mitteilungscharakter hat, fordert die

epische Auffassungsform, und hier steht ihm der ganze Reichtum individueller Variationen, dessen die epische Auffassungsform fähig ist, zur Verfügung. Zumeist wird, um an Gesagtes anzuknüpfen, was erzählt wird, so gestaltet sein, daß der Schreiber des Briefes sich „wohl hütet, Dinge zu detaillieren, die er weder selbst erlebt, noch von einem anderen erfahren haben kann".[1] Und tut er es doch, so kennzeichnet sich dies in klar zu erfassenden Gegensatz von selbst als Erfindung oder freie Nachbildung. Es öffnet sich für die Brieferzählung das weite Feld der allgemeinen Erzählungsmöglichkeiten, wie wir sie im theoretischen Teil berührt haben. Dabei wird sich allerdings der Umstand, daß Brieferzählungen zumeist „Ich-Erzählungen" sind, in der Bevorzugung bestimmter Weisen epischer Auffassung geltend machen. Die Ich-Erzählung bedingt ein besonderes Verhältnis von Erzähler und Erzähltem und prägt sich darnach seine eigenen Formen. Als Möglichkeiten der Gestaltung gelten sie auch für den Brief. Davon später. Jedenfalls muß — soweit der Brief seinen Mitteilungscharakter behalten soll — die der epischen Auffassung eigentümliche Grundstruktur bewahrt sein: es ist das Mitgeteilte, nicht der Mitteilende im prägnanten Sinne „gegenständlich". Und es gilt dies nicht nur für die Erzählung im gewöhnlichen Wortgebrauch als einer Wiedergabe von Ereignissen, sondern es läßt sich auch, was sonst in Briefen zur Sprache kommen kann, Gedanken, Gefühle, Urteile und Anschauungen als reine Mitteilung lesen, soweit eben durch die Auffassung das Was und nicht die Beziehung zum Schreibenden realisiert wird.

Verschiebt sich nun aber dies Verhältnis zugunsten des Mitteilenden, so nähert sich die Mitteilung immer mehr der Äußerung und die Auffassung geht entsprechend in die dramatische über. Auch hier vollzieht sich der Übergang — gerade weil es sich um Ich-Erzählungen handelt — in der Ausprägung von mannigfaltigen Zwischenformen, bis schließlich die reine Äußerung vorliegt. Damit freilich scheint eine äußerste Grenze der Briefform gegeben. Für sie war konstituierend das Vorhandensein eines Schreibers und eines Empfängers. Auch die Äußerung muß, wenn sie noch briefmäßig sein soll, in ihrer Gestaltung diese Bestimmungen des Geschriebenen an einen bestimmten Menschen erkennen lassen; denn, wo sie ganz fehlt, wird der Brief zur Tagebuchnotiz, wie ein Gesprochenes zum Selbstgespräch, zum Monolog. Im übrigen aber steht auch dieser

[1] O. Ludwig, Werke (Hesse) VI S. 304.

Form des Briefes die reiche Mannigfaltigkeit dramatischer Gestaltungs- bezw. Auffassungsmöglichkeiten zu Gebote. Wir kommen darauf zurück. Hier gilt es nur ein Schema zu geben.

Wie aber soll schließlich eine lyrische Geltung des Briefes möglich sein? Unsere Definition bestimmt das Lyrische als eine Auffassungsform, die die Äußerungswerte der Sprache nicht auf ein bestimmtes Individuum, eine Person, zurückbezieht, sondern auf ein allgemeineres Ich, wie es rein aus den jeweils gegebenen Äußerungswerten formaler und gegenständlicher Natur herauswächst. Ist nicht der Brief als Form der schriftlichen Äußerung dadurch eigentlich gekennzeichnet, daß er einen Menschen mit Namen und Stand, Vergangenheit und Zukunft zum Verfasser hat und daß, was in der Sprache an Werten seelischer Auffassung enthalten ist, nur in bezug auf diesen realisiert wird? In der Tat ist ein lyrisches Produkt und die Briefform im Prinzip unvereinbar. Aber da wir unsere Typen doch nur als Anhaltspunkte zur Charakteristik der jeweils gegebenen Wirklichkeit des Briefes verwenden, nicht aber als eigene in dem zu erforschenden Tatsachengebiet gegebene Ausprägungen, so bietet gerade die Antinomie von Briefform und lyrischer Gestaltung besondere Möglichkeiten der Charakteristik. In der Tat gibt es schriftliche Äußerungen, die sich durch Anrede und Unterschrift, also durch unzweifelhafte Geltung von Schreiber und Empfänger, als Briefe ausweisen und die sich doch wie ein lyrisches Produkt, etwa wie freie Verse, wie rhythmische Prosa lesen. Dieser Fall mag in der Alltäglichkeit des Briefes wenig vorkommen, — sie bietet eben zu lyrischen Ergüssen wenig Ursache und Gelegenheit. Aber es hindert nicht, daß eine Ausbildung und Erweiterung der Briefform nach dieser Richtung möglich ist und bei einer künstlerischen Verwendung des Briefes auch geschieht. Eine solche Entwicklung ist natürlich durch die gleichen Eigenheiten charakterisiert, durch welche überhaupt eine lyrische Gestaltung begünstigt wird. Worte und Sätze werden durch die stärkere Geltung ihrer melodischen Werte im weitesten Sinne selbständigere Gebilde, sozusagen eigene Lebewesen. Sie können als solche das sonst in der Auffassung eines Briefes wirksame Bewußtsein von dem Schreibenden als eines sich äußernden Individuums geradezu überwuchern, bis diesem irgendein Element der Satzfolge wieder die Oberhand gibt und nun der lyrische Charakter zurück-, der briefmäßige wieder hervortritt. Bei der behenden Schmiegsamkeit der Auffassung hat solch schneller Wechsel nichts Erstaunliches.

So biegt sich hier in gewisser Weise die Auffassung wieder zurück. Als ihre häufigste und zunächst gegebene Form galt die der reinen Mitteilung mit der Verlegung des Schwerpunktes in das mitgeteilte Was und der damit möglichen klaren Scheidung zwischen Mitteilendem und Mitgeteiltem. Dann aber fanden wir eine Entwicklung zu dem dramatischen Typus. Der Schwerpunkt rückt mehr und mehr zu dem Schreiber des Briefes und die Auffassung realisiert das Was nur in Beziehung zu diesem. Es geschieht eine Verschmelzung zu einem Ineinander, welches wir als dramatische Gestaltung präzisierten. Nun zeigt sich eine dritte Möglichkeit — die freilich bei dem Brief nur in begrenztem Maße einer Verwirklichung fähig ist: die lyrische Gestaltung. Auch hier ist für die Auffassung als seelische Äußerung gegeben, aber weil diese nicht zu dem Schreiber in Beziehung tritt, so bleibt sie als ein eigenes Gebilde selbständig, so wie das Was in der Mitteilung dominiert und der Mitteilende einigermaßen zurücktritt. Aber man übersehe doch auch nicht den Unterschied! Bei der Mitteilung gehört es zu dem Charakter des mitgeteilten Was, daß der Mitteilende zwar zurücktritt, aber stetig als solcher lebendig bleibt und wirkt, gerade dieses stille Nebenhergehen gibt der Mitteilung das eigentümlich Vermittelte. Bei der lyrischen Äußerung aber bedeutet dies Bestehenbleiben eines Schreibers im Bewußtsein des Auffassenden, wie es die Briefform erfordert, eine merkliche Einschränkung der spezifisch lyrischen Geltung einer gebotenen Satzfolge. Immerhin bleibt der Brief, wenn auch nur in einiger Beschränkung, lyrischer Auffassung zugänglich.

Es zeigt sich, daß in der Tat das Bildungsprinzip des Briefes (Schreiber — Inhalt — Empfänger) großer Variationen fähig ist. Die Briefform ist als eine spezifische Form der dichterischen Darstellung verwendbar, aber es läßt sich nicht ohne weiteres die Grundstruktur der dabei zu betätigenden Auffassung aus der bloßen Tatsache des Briefes bestimmen. Diese wird vielmehr aus der im Einzelfall ersichtlichen Aufgabe der Darstellung zu ermitteln sein, genauer gesagt: aus einer Erwägung über das Verhältnis des Darzustellenden zu der hier beschriebenen Eigenart des Briefes als einer schriftlichen Form menschlicher Rede.

Zweiter Abschnitt.

Die Briefform im „Werther“.

Das dramatische Grundprinzip.

Es bedarf keiner umständlichen Überlegung, um zu erkennen, in welcher Weise der Brief im „Werther“ als Form der Darstellung allein Verwendung finden konnte. Es sind WERTHERs eigene Briefe, die uns geboten werden. In ihnen soll sein Erleben und Leiden dargestellt werden. Dies kann nicht in einem „Referat über“, auch nicht in einem „Erzählen von“ bestehen. Es muß sich, was er lebt und leidet, in den Briefen selbst wiederspiegeln und nur soweit sie Äußerungen seines Erlebens sind, können diese Briefe die „Leiden des jungen Werther“ adäquat darstellen. Damit ist das Grundprinzip der zu betätigenden Auffassungsform bezeichnet: es ist das dramatische. Es wird im wesentlichen die Aufgabe der folgenden Einzelanalyse sein, dies im einzelnen nachzuweisen. Wie verschieden und mannigfaltig auch die uns gebotene Brieffolge sein mag — und die Einzelanalyse wird es erweisen — immer muß es irgendwie deutlich und wirksam sein, daß sich in den Briefen eine Persönlichkeit ausspricht. So mag denn vieles in ihnen erzählt und berichtet werden, manches eher als rhythmische Prosa mit lyrischem Charakter denn als Brief gelesen werden, schließlich hat doch jede Einzelgestaltung dem allgemein geltenden Prinzip der hier zu leistenden Auffassung Rechnung zu tragen und so verbindet sich mit jedem Brief mehr oder minder fühlbar die Funktion, Äußerung des Schreibers zu sein. Und Briefe müßten nicht Briefe sein, wenn nicht der ganze Reichtum ihrer Bildungsmöglichkeiten bei dieser Auffassung am freiesten zur Geltung gelangte. Und je intimer die Erlebnisse sind, die sich in ihnen aussprechen sollen, um so unmittelbarer, um so wesentlicher kommen die Äußerungswerte dieser „geschriebenen“ und doch mit der Gunst des Augenblicks bedachten Sprache zur Geltung.

Soweit also der „Werther“ in Briefen geschrieben ist, läßt er sich nicht gut als Roman bezeichnen, wenn anders für den Roman die epische Auffassung wesenbestimmend bleibt, denn die uns gebotene Brieffolge verlangt eine Auffassung, deren Grundstruktur nicht episch, sondern dramatisch ist. Dies wird die Analyse, wie ich denke, unwiderleglich klarstellen. Sowohl die Gestaltung der einzelnen Briefe, als auch die Anlage der Handlung

und der Charaktere ist in ihrer Eigenart nur bei Voraussetzung einer dramatischen Auffassungsform zu verstehen. Im übrigen hat sich Goethe selbst zu wiederholten Malen über den dramatischen Charakter einer Dichtung in Briefen und zumal seines „Werther" ausgesprochen. Ich stelle die Hauptzeugnisse hier zusammen. Man wird in ihnen ohne weitere Auseinandersetzung eine Bestätigung unserer Grundauffassung erblicken können.[1])

Im Briefwechsel mit Schiller heißt es: „So sind die Romane in Briefen völlig dramatisch, man kann deswegen mit Recht förmliche Dialoge, wie auch Richardsohn getan hat, einschalten; erzählende Romane mit Dialogen untermischt, würden dagegen zu tadeln sein. (An Schiller 23. Dezember 1797.)

In den Biographischen Notizen der „Tag- und Jahreshefte" findet sich folgende Stelle: (zu 1774) fernere Einsicht ins Leben. Ereignis, Leidenschaft, Genuß und Pein. Man fühlt die Notwendigkeit einer freieren Form und schlägt sich auf die englische Seite. (Im Gegensatz zur vorhergehenden französischen Periode.) So entstehen „Werther", „Götz von Berlichingen", „Egmont". — (Tag- und Jahreshefte, 1769—1775. W. A. 35, 4.)

Und schließlich gibt uns Goethe selbst die äußerst wichtige Entstehungsgeschichte des „Werther" im 13. Buch von „Dichtung und Wahrheit". Sie ist das wichtigste Zeugnis für den dramatischen Grundcharakter unserer Dichtung: „Jenes Schauspiel [Götz von Berlichingen] beschäftigte bisher den Verfasser nicht allein, sondern, während es ersonnen, geschrieben, umgeschrieben, gedruckt und verbreitet wurde, bewegten sich noch viele andere Bilder und Vorschläge in seinem Geiste. Diejenigen, welche dramatisch zu behandeln waren, erhielten den Vorzug, am öftesten durchgedacht und der Vollendung angenähert zu werden; allein zu gleicher Zeit entwickelte sich ein Übergang zu einer anderen Darstellungsart, welche nicht zu den dramatischen gerechnet zu werden pflegt und doch mit ihnen große Verwandtschaft hat. Dieser Übergang geschah hauptsächlich durch eine Eigenheit des Verfassers, die sogar das Selbstgespräch zum Zwiegespräch umbildete.

Gewöhnt, am liebsten seine Zeit in Gesellschaft zuzubringen, verwandelte er auch das einsame Denken zur geselligen Unter-

[1]) Vgl. H. S. Gräf, „Goethe über seine Dichtungen" I 2 (Frankfurt 1902).

haltung, und zwar auf folgende Weise. Er pflegte nämlich, wenn er sich allein sah, irgend eine Person seiner Bekanntschaft im Geiste zu sich zu rufen. Er bat sie niederzusitzen, ging an ihr auf und ab, bleibt vor ihr stehen und verhandelte mit ihr den Gegenstand, der ihm eben im Sinne lag . . . . . aber es waren meist Personen, die, mehr empfänglicher als ausgebender Natur, mit reinem Sinne einen ruhigen Anteil an Dingen zu nehmen bereit sind, die in ihrem Gesichtskreise liegen. . . . .

Wie nahe ein solches Gespräch im Geiste mit dem Briefwechsel verwandt sei, ist klar genug, nur daß man hier ein hergebrachtes Vertrauen erwidert sieht, und dort ein neues, immer wechselndes, unerwidertes sich selbst zu schaffen weiß. Als daher jener Überdruß zu schildern war, mit welchem die Menschen, ohne durch Not gedrungen zu sein, das Leben empfinden, mußte der Verfasser sogleich darauf fallen, seine Gesinnung in Briefen darzustellen: denn jeder Unmut ist eine Geburt, ein Zögling der Einsamkeit; . . . . . Mag er sich allenfalls darüber äußern, so wird es durch Briefe geschehen: denn einem schriftlichen Erguß, er sei fröhlich oder verdrießlich, setzt sich doch niemand unmittelbar entgegen; . . . . . jene in diesem Sinne geschriebenen Werther'schen Briefe haben nun wohl deshalb einen so mannigfaltigen Reiz, weil ihr verschiedener Inhalt erst in solchen ideellen Dialogen mit mehreren Individuen durchgesprochen worden, sie sodann aber, in der Komposition selbst, nur an einen Freund und Teilnehmer gerichtet erscheinen."[1])

Diese den Briefen zukommende dramatische Funktion kann sich nun in doppelter Weise betätigen. Es gilt einmal der Sachinhalt der Briefe als Äußerung des Schreibers. Die Rede ist hier entweder selbst Äußerung oder Kundgabe in jenem von uns präzisierten Sinne (vgl. S. 65) oder aber sie ist Mitteilung und muß doch so geordnet sein, daß irgendwie die durchaus übergeordnete Funktion der Briefe als Äußerung zu gelten, zum Durchbruch kommt.

Zum anderen aber kann die Form jedes Briefes als Äußerung jener jetzt und hier im Briefschreiber lebendigen Stimmung erfaßt werden. Wie zuweilen an der Handschrift die Seelenverfassung des Schreibenden zu bestimmen ist, da innere Erregung, Ermüdung u. a. m. in ihr zum Ausdruck kommen kann, so ist auch in einem Brief nicht bloß das Formale der Sprache, — das hier wie auch sonst

---

[1]) Dichtung und Wahrheit Teil 3, Buch 13 W. A. 28, 206.

seine Äußerungswerte differenziert — sondern auch das spezifisch Formale des Briefes bezeichnend für den Schreiber und seinen Seelenzustand: Werther schreibt, wie wir noch sehen werden, gegen Schluß nicht nur andere Briefe, sondern schreibt anders Briefe.

Aus der eigentümlichen Natur des Briefes und der hier in verschiedener Weise zu leistenden dramatischen Funktion ergeben sich nun besondere Probleme der Darstellung. Ihrer Formulierung gelten die nun folgenden Erwägungen.

Die epischen Elemente.

Die Darstellung der Persönlichkeit und Erlebnisse Werthers wäre ohne die gleichzeitige Übermittelung einer Folge von Ereignissen nicht möglich. Bilden diese auch sozusagen nur das Skelett für alles andere, alles „eigentlich" Dargestellte, so ist es doch als solches unentbehrlich — wie eben auch zu einem Drama, in welchem es sich nur um Seelenwandlungen und inneres Erleben fast ohne Projektion in die Wirklichkeit der menschlichen Gemeinschaft handelt, doch eine Handlung gehört und sei sie auch nur das dünne Gewebe einiger Fäden. Beim Drama ergibt sich die Darstellung der Handlung aus dem Beieinander, dem Zusammenkommen und Auseinandergehen der auftretenden Personen, ihrer Wechselrede, ihren Taten und dies kommt auf der Bühne leicht und voll zur Geltung. Wie aber ist es, wenn uns eine Sammlung Briefe in die Hand gegeben wird — nicht ein Briefwechsel, sondern die Briefe eines Menschen und nun die Kenntnis der dem Ganzen unentbehrlichen Handlung daraus geschöpft werden soll? Daß es hier eine Grenze gibt, wo der Brief als Mittel der Darstellung einfach versagt, und der Dichter nur die Wahl hat, entweder in einem Drama oder in einer Erzählung das Fehlende zu leisten, beweist eben der den Schluß des „Werther" bildende Bericht des Herausgebers. Aber bis zu dieser Grenze ist der Brief recht wohl geeignet, was an Handlung d. h. an geordneter Ereignisfolge nötig ist, dem Leser zu übermitteln, denn der Brief ist ja nach seiner eigensten Bestimmung Mitteilung. Hier aber zeigt sich nun, welches Problem der Darstellung in der Briefform des „Werther" seiner Lösung harrte. Die Briefe müssen die Funktion erfüllen, als Äußerungen des Schreibers zu wirken. Das Ereignis, soweit es rein als Begebenheit gelten soll, arbeitet diesen Äußerungswerten einigermaßen entgegen, denn die Auffassung soll

es an sich, nicht in seiner Beziehung zum Schreiber realisieren. Es liegt daher in der Briefform, wie sie im Werther Verwendung findet, die Tendenz, die Begebenheit zu vermeiden und das Erlebnis zu suchen. Und dies heißt, auf die erzählenden Partien der Briefe angewandt: sie entfalten sich im allgemeinen weniger als reine Erzählungen, denn als ein Mittelding zwischen Mitteilung und Äußerung und ihre Gestaltung ist derart, daß die Auffassung nicht wie bei rein epischer Geltung den Schwerpunkt in das übermittelte Was verlegt, sondern mehr oder weniger — je nach den im Einzelfall gelegenen Auffassungsbedingungen — in die Beziehung zum Schreibenden. So entstehen episch-dramatische Mischformen der Auffassung, die in der Struktur der einzelnen Briefe nachzuweisen sind.

Diese Möglichkeit der Gestaltung wird im Werther durch zweierlei befördert. Einmal durch die Eigenart der übermittelten Handlung, zum andern durch die bereits erwähnte Eigentümlichkeit, daß Brieferzählungen in ihrer Struktur zumeist Ich-Erzählungen sind. Was das erstere betrifft, so wird sich an anderer Stelle Gelegenheit geben, die Beziehung zwischen Briefform und Stoffauswahl und -Gestaltung zu überlegen. Wir werden von einer anderen Seite aus eine willkommene Bestätigung unserer Anschauungen über die dramatische Grundstruktur des in Rede stehenden Kunstwerks finden. Hier sei zunächst über das Wesen der Ich-Erzählung und ihre Beziehung zur Brieferzählung einiges angemerkt.

Das Verhältnis von Erzähler und Erzähltem ist, wie wir bereits im theoretischen Teil ausführten, für die Gestaltung der epischen Form und dementsprechend der epischen Auffassung von entscheidender Bedeutung. Man kann darin geradezu ein Formprinzip der Erzählung erblicken und danach die im Einzelfall gegebene Gestaltung bestimmen. Dies betrifft ganz besonders die sogenannte Ich-Erzählung, denn ihr ist der Erzähler zugleich ein in die erzählte Begebenheit verwickelte Person. Diese Eigentümlichkeit bietet den Variationen in den Beziehungen von Erzähler und Erzähltem den weitesten Spielraum. Es kann der Erzähler sein in der Erzählung vorkommendes, handelndes oder leidendes Ich, wie ein von ihm Abgetrenntes, ja wie ein drittes ihm fremdes Wesen behandeln, und diese rein sachliche Behandlung, die er sich selbst d. h. seinem vergangenen Ich angedeihen läßt, bestimmt sehr wesentlich den ganzen Tenor seiner Erzählung. Er gibt, so heißt es, einen „objektiven Bericht“, ein „unpersönliches Referat“ u. a. m. Er kann aber auch

in der Identifizierung eines jetzt und hier erzählenden Ichs und des vergangenen soweit gehen, daß er nicht bloß in lebhafter Darstellung des Gewesenen, beispielsweise im Präsens erzählt, sondern einzelne Stücke der Ereignisfolge nicht referiert, sondern geradezu reproduziert, etwa statt einer Beschreibung in Worten die betreffende Geste ausführt, oder Tonfall und Minenspiel einer Rede so wiedergibt wie er „es früher gesagt hatte", und es nun bloß der der Auffassung des Zuhörers zu verdanken ist, wenn dies nicht als Äußerung eines jetzt und hier gegebenen Erlebens, sondern als Stück einer Vergangenheit gilt. In Wahrheit geht ja auch in solchem Falle eine Art von Wiederbelebung des Vergangenen in dem Erzähler vor sich und es entspricht diesem psychischen Tatbestand, wenn die Psychologie des Alltags solch lebendige Art des Erzählens als „dramatische" kennzeichnet: denn die Gebärde ist die unmittelbare Äußerung dieser im Erzähler sich abspielenden Wiederbelebung. Man braucht daher Wendungen: „der Erzähler schwieg überwältigt still" bloß wörtlich zu nehmen, um zu erkennen, daß es bei einer Ich-Erzählung eine Grenze geben kann, wo das Ich der Erzählung und des Erzählers verschmelzen und das Epische in Dramatik übergeht. So erweist sich denn die Ich-Erzählung als jene epische Form, die zwischen Bericht und Äußerung stehend einer Ausbildung nach beiden Seiten fähig ist.

In welcher Richtung nun die Brieferzählung liegt, wie sie sich aus der besonderen Aufgabe der Darstellung für den „Werther" entwickelt, ist bereits angedeutet. Es entstehen zumeist episch-dramatische Mischformen. Was erzählt wird, ist zunächst wichtig, weil es ein Erlebnis Werthers ist und zwar soll dies nicht als ein dürres Wissen im Bewußtsein liegen, sondern bei der Auffassung selbst richtunggebend mitwirken. Die Einzelanalyse wird hier verschiedene Gestaltungen der epischen Partien aufzeigen und jede ist in ihrer Art diesem obersten Zwecke dienstbar. Der einzelne entwickelt dabei eine große Anpassungsfähigkeit in der Wiedergabe von Ereignissen sowohl, als in der Äußerung gegenwärtigen Erlebens. In der äußerst freien Gestaltung der Rede verfügt er über eine Art geistiger Mimik, die der einer mündlichen Erzählung in nichts nachsteht, ja sie bisweilen wohl übertrifft. Immerhin ist eine Möglichkeit der Entwicklung gegeben, die Erzählung und Brief auseinanderführt und daher als ein Problem der Gestaltung hier zu erwähnen ist.

Ein Brief besteht inhaltlich aus den verschiedensten Elementen:

an eine knappe Berichterstattung über dieses und jenes schließt sich eine ausführliche Erzählung, daran eine Frage oder Antwort an den Empfänger, eine Betrachtung, eine Argumentation — kurz alles und jedes findet in einem Brief seinen Platz und als Gesichtspunkt der Anordnung gilt lediglich der im Briefschreiber lebendige Vorstellungsverlauf. In ihm allein findet der Brief seine Einheit. Es kann nun bei einer längeren fortlaufenden Erzählung gar leicht geschehen, daß der ihr anfangs anhaftende Briefcharakter, wenn er nicht durch besondere Momente im Fortgang der Erzählung für das Bewußtsein des Auffassenden erhalten wird, schwindet, die Erzählung sich einigermaßen verselbständigt und der Anschluß an den Brief und seinen Stil nicht immer leicht wiederherzustellen ist. Dies läßt sich von unserem Standpunkt am besten so beschreiben: Der Erzähler und der Briefschreiber sind im Bewußtsein des Auffassenden gewissermaßen nicht mehr ein und derselbe — sie sind es „in Wirklichkeit" aber nicht mehr in ihrer Wirksamkeit auf die jetzt und hier im ästhetisch auffassenden Subjekt verlaufenden Vorstellungsreihen. Die Erzählung fällt aus dem ideellen Rahmen des Briefes heraus. Eine solche Entwicklung kann im Einzelfall durchaus auf der Linie des künstlerisch Notwendigen liegen. Die Einzelanalyse wird solche Fälle aufweisen und andere, wo mit viel Geschick eine solche Entwickelung vermieden wird — wie es gerade die Eigentümlichkeit des Darzustellenden erfordert.

Die dramatischen Elemente.

Ist die Grundstruktur der Auffassung beim Werther dramatischer Natur, so liegt es nahe, die Briefe, welche als reine Äußerungen eines Seelenlebens gelten, als „Briefmonologe" zu bezeichnen. Allein diese Bezeichnung enthält einen Widerspruch in sich selbst. Der Monolog oder das Selbstgespräch kennt, wie wir bereits ausführten keinen zweiten, an den es gerichtet ist. Die eigenartige Folge der Gedanken und die Sprachform wird im Bewußtsein des Sprechenden und entsprechend in der des Auffassenden eben durch die Abwesenheit jedes Zuhörers bedingt. Der Brief aber kennt ebenso als ein konstituierendes Moment seiner Form den Empfänger. Und diese Antinomie verbietet es eigentlich, von Briefmonologen zu reden. Trotzdem mag es nach dieser vorausgeschickten Einschränkung erlaubt sein, diesen Terminus einzuführen, denn er ist nach einer Richtung sehr bequem.

GOETHE beginnt seinen Aufsatz über Winkelmann mit folgender prinzipiellen Bemerkung über das Wesen des Briefes: „Briefe gehören unter die wichtigsten Denkmäler, die der einzelne Mensch hinterlassen kann. Lebhafte Personen stellen sich schon bei ihren Selbstgesprächen manchmal einen abwesenden Freund als gegenwärtig vor, dem sie ihre innersten Gesinnungen mitteilen; und so ist auch der Brief eine Art von Selbstgespräch. Denn oft wird ein Freund, an den man schreibt, mehr der Anlaß als der Gegenstand des Briefes. Was uns freut oder schmerzt, drückt oder beschäftigt, löst sich von dem Herzen los; und als dauernde Spuren eines Daseins, eines Zustandes sind solche Blätter für die Nachwelt immer wichtiger, je mehr dem Schreibenden nur der Augenblick vorschwebte, je weniger ihm eine Folgezeit in den Sinn kam." Wer die Entstehungsgeschichte des Werther aus „Wahrheit und Dichtung" kennt und wer die uns gebotene Brieffolge auch nur flüchtig überliest, wird gar viele von den Briefen zu diesen hier Gekennzeichneten rechnen. Alles in ihnen ist Äußerung und innere Bewegung und Wilhelm, der Freund, ist „mehr der Anlaß als der Gegenstand" der Briefe. Als solcher kann es ihm denn auch wohl geschehen, daß er dem Schreibenden ganz aus dem Sinn kommt und in der Tat die Auffassung aus dem Gebotenen ebensogut eine Aufzeichnung, eine Tagebuchnotiz als einen Brief herausliest. Diese Entwicklung liegt bei einer expansiven Natur wie der Wertherschen nur zu sehr auf der natürlichen Bahn seines Erlebens: Briefe werden bei ihm Äußerungen und Äußerungen leicht Monologe. Hier also von Briefmonologen zu sprechen, ist zwar ungenau, aber im übrigen doch charakteristisch und in seinem klaren Gegensatz zur Brieferzählung bezeichnend. Bei einer Erzählung setzt nämlich die Tatsache des Erzählens eigentlich einen Zuhörer voraus — nicht als ob immer jemand zuzuhören hätte, aber irgendwie muß er als Ziel und Absicht im Erzähler wirksam sein. Dies unterscheidet das Erzählen als Ablauf von Vorstellungen von einem stückweisen und regellosen Erwachen von Erinnerungen, das, wo es stattfindet, als Äußerung und in unserem Falle als „Briefmonolog" zu bezeichnen ist.

Allein der Briefmonolog unterscheidet sich in der ihm zuteil werdenden Auffassung auch noch in einem anderen Sinne von dem echten Monolog. Es ist nicht bloß ein mehr oder minder deutliches Bewußtsein von dem Empfänger bei der Auffassung wirksam, auch die Beziehung zu dem sich äußernden Individuum ist eine andere. Es fehlt der Vorstellung, die der Leser von dem Briefschreiber hat,

jene greifbare Unmittelbarkeit und sinnliche Konsistenz, in welcher der Sprecher des Monologs bei der Aufführung eines Dramas dem Zuschauer und Zuhörer lebendig wird. Die Konturen seines Bildes sind undeutlich. Und dieses Moment ist als Bedingung der Auffassung wichtig genug: Der Sprecher eines Monologs steht auf der Bühne leibhaftig vor uns und diese seine Körperlichkeit — zumal wenn es ein guter Schauspieler ist — erhöht die spezifisch dramatische Prägnanz der Sprache: zu dem Wort kommt die Geste. Aber auch wenn es sich um stilles Lesen eines Dramas handelt, ist der Sprecher eines Monologs dem Schreiber des Briefes gegenüber im Vorteil. Ein Monolog entsteht aus einer bestimmten Situation. Der Sprechende steht handelnd oder erleidend im Zusammenhang der Ereignisse. Wir wissen davon, wir ahnen, fürchten und erwarten; und fürchten und hoffen für ihn. Er steht in einer bestimmten Umgebung, wir fragen nicht lange wo? und wie? Ehe er zu sprechen beginnt, kennen wir schon einigermaßen die Verfassung seines Gemüts und die in der Rede gelegenen Äußerungswerte gelangen zu unmittelbarer Wirkung. Anders bei dem Brief: Zusammenhangslos, als ein Bruchstück der Existenz seines Absenders wird er geboten und wenn auch oft eine genaue Kenntnis des Absenders die Wirkung der Äußerungswerte befördert, so kann sie doch nicht jene Prägnanz des Augenblicks ersetzen, wie sie aus der Situation des Monologs ganz selbstverständlich herauswirkt. Die „Szenerie“ eines Briefmonologs ist mehr als dürftig, meistens ist sie nur im Datum gegeben, selten daß sich in dem Text des Briefes der eine oder andere Hinweis auf Zeit und Ort findet, häufiger noch diese oder jene Aufgabe über die Veranlassung zu dem Brief oder über die Gemütsverfassung des Absenders. So ist gewissermaßen die „Dignität“ der Vorstellung des sich äußernden Individuums hier eine andere, als im Monolog und dies bedingt eigene Formen der Gestaltung und verbietet es, die Auffassung der Briefmonologe als dramatische der eines Monologs einfach gleichzusetzen.

Immerhin zeigt unter den Formen der dramatischen Auffassung die des Monologs mit der eines Briefes als Äußerung seines Schreibers die größte Verwandtschaft; denn ein Brief ist als Äußerung eher ein Selbst- als ein Zwiegespräch.

Im übrigen entfaltet ein Brief und zumal ein Zusammenhang von Briefen seine darstellerischen Qualitäten, nicht allein in dem Was und Wie des übermittelten Sachinhalts. Ein Brief hat als

Brief einen eigenen Wert der Charakteristik und dies in eminent dramatischem Sinne. Länge und Kürze des Briefes, das Abbrechen und von Neuem beginnen, die Häufung von Briefen an einigen Tagen, die Pausen an andern und schließlich die mit der oben durchgeführten Gruppierung gegebene Erweiterung der Briefform, welche in manchen Aufzeichnungen eher Tagebuchnotizen als Briefe erkennen läßt, ist für die Seelenverfassung des Schreibers bedeutsam. Sie sind in dem gleichen Sinne für den Absender bezeichnend wie für den Hauptheldeh eines Dramas dieser oder jener Entschluß.

Die lyrischen Elemente.

Das eigentümlich Vergeistigte in der Beziehung des Absenders zu dem Inhalte des Briefes, wie es sich aus dem Vergleich mit der Auffassungsform des Monologs als Charakteristikum der dramatischen Äußerungswerte eines Briefes erwies, scheint nun eine Entwicklung lyrischer Momente im Brief zu begünstigen; denn fehlt der Beziehung der Äußerungen auf den Absender jene Realität, wie sie sich aus der bühnenmäßigen Vorführung und aus der Kenntnis der Situation im weitesten Sinne des Wortes ergibt, so kann auch jene Lockerung zwischen den Äußerungswerten der Rede und dem Schreiber des Briefes eher Platz greifen, die für die lyrische Geltung Vorbedingung ist. Freilich ist auch hier in der Grundstruktur des Briefes, wie wir bereits erwähnten, eine Grenze gezogen und es wird zumeist bei einer gewissen Tendenz der Vorstellungsbildung nach dieser Richtung sein Bewenden haben. Ganz besonders aber muß dies der Fall sein im „Werther“, wo den Briefen im allgemeinen als Form der Darstellung eine dramatische Funktion erwächst, deren Erfüllung von selbst die Möglichkeit lyrischer Gestaltungen erheblich einschränkt. So finden sich denn auch im Werther nur wenige, freilich sehr bedeutsame und wertvolle lyrische Briefformen.

Bedingungen der Darstellung in Briefen.

Das Verhältnis von Darzustellendem und Darstellungsform läßt es ohne weiteres einleuchten, daß im „Werther“ die Briefform nicht als äußere Einkleidung eines ebensogut in anderer Form auszusprechenden Inhalts gelten kann. Sie läßt sich nicht wie bei manchem in Briefform gegebenen Werke (man vergleiche doch die englischen Briefromane des 18. Jahrh.) gleich einer Hülle abstreifen

und etwa in eine Ich-Erzählung verwandeln. Die Eigenart des Darzustellenden und die Verwendungsmöglichkeit der besprochenen Briefformen erfordert es vielmehr, daß in der Briefform der Schwerpunkt der Darstellung liege. Damit ist das Grundprinzip der durch die Einzelgestaltung der Briefe zu erwirkenden Auffassungsform bezeichnet: **Werthers Aufzeichnungen müssen als Briefe gelesen werden, dann erst kommen die in ihnen gelegenen Darstellungswerte zur Entfaltung.**

In welcher Weise nun bei aller Freiheit der Einzelgestaltung und der Verwertung individueller Variationen diese Grundstruktur der Auffassung festgehalten wird, hat die Einzelanalyse zu erweisen. Eigentümlichkeiten des Briefstils, die Hinweise auf den Empfänger, der Anteil des Herausgebers, die Gliederung einzelner Briefe, dieses und jenes aus der Technik des Briefes wird da zur Sprache kommen und muß in seiner Gesamtheit als ein Ineinander von Form- und Ausdruckswerten begriffen werden, welches die Auffassung, in der einmal eingeschlagenen Richtung, Briefe zu lesen, weiterdrängt.

Wir nehmen für die Auffassungstätigkeit jene allgemein geltende psychische Gesetzmäßigkeit in Anspruch, die Lipps in seinem „Leitfaden der Psychologie“ (2. Aufl.) folgendermaßen präzisiert: „Jede stärkere Tendenz des Fortgangs der psychischen Bewegung in einer Richtung hebt die schwächere Tendenz des Fortgangs in anderer Richtung auf. ... Hieraus begreifen wir die Tatsache, die ich kurz als die Tatsache oder als das „Gesetz der Linearität des seelischen Geschehens“ bezeichne. Dies Gesetz besagt, daß die Aufmerksamkeit normalerweise jederzeit in einer einheitlichen, obzwar vielleicht immer wieder die Richtung wechselnden Linie fortgeht. Und auf das hier vorliegende Problem der sukzessiven Auffassung eines ästhetischen Ganzen spezialisiert heißt es in der „Ästhetik“:[1]) „Mit jeder Weise der psychischen Betätigung verbindet sich die Tendenz des Fortgangs zu gleichartiger Betätigung“. Ohne eine der Auffassung selbst innewohnende Tendenz zu einer einheitlichen Bewegungsrichtung wäre wohl überhaupt kein Erleben des Kunstwerkes möglich. Und immer wird sich an dem Ablauf eines ästhetischen Erlebens ein Moment aufzeigen lassen, das als Grundstruktur der in ihm betätigten Auffassung gelten kann. Bei der Analyse von „Werthers Leiden“ sind wir jedenfalls genötigt, die Wirkung einer dauernden Vorstellungsdisposition vorauszusetzen

---

[1]) A. a. O. S. 102.

und den Briefcharakter einzelner Aufzeichnungen im wesentlichen ihr zuzuschreiben. Diese Bereitschaft der Auffassung wird aber nun auf das Nachdrücklichste unterstützt durch eine im Leser lebendige und wirkende Anschauung von dem Verfasser der Briefe. Sie ist es, die einmal gebildet dazu führt, alles und jedes, was uns in dieser Folge von Aufzeichnungen geboten wird als briefliche Äußerung hinzunehmen und zu beseelen. Eine lebensvolle Anschauung von dem Schreiber der Briefe ist damit sowohl Zweck und Ziel als auch wieder Vorbedingung dieser Briefe als eines Mittels der Darstellung.

Diese eigentümliche Rolle eines inneren Bildes von dem Verfasser der Briefe, gleichzeitig Voraussetzung und Folge der ästhetischen Vorstellungsbildung zu sein, erhellt in ihrer Konsequenz für die Gestaltung aus folgender Erwägung. Die uns gebotenen Briefe sollen das innerste Erleben eines Menschen darstellen. Sie tragen daher durchaus intimen Charakter und setzen als solche bei dem Empfänger, um wirklich ihre Ausdruckswerte realisieren zu können, eine Kenntnis, ja sogar eine intime Kenntnis des Briefschreibers voraus. Wer aber, wenn er Werthers Briefe zu lesen beginnt, weiß etwas von ihm? Goethes einleitende Worte können nur als ganz allgemeine Einführung gelten. Für alles Detail werden wir auf die Briefe verwiesen, während uns doch erst die Kenntnis der Persönlichkeit Werthers die in den Briefen enthaltenen seelischen Äußerungen gleich am Anfang des „Werther" „richtig" d. h. Wertherisch beseelen lehrt. So ist ein besonderes, aus der Eigentümlichkeit der Beziehung von Darstellungsform und Darzustellendem resultierendes Gestaltungsproblem zu lösen: die Briefe können als intime Freundschaftsbriefe ihre darstellende Kraft erst entfalten, wenn die im Empfänger lebendige Anschauung von der Persönlichkeit ihres Absenders die Äußerungswerte in ihrer individuellen Besonderheit zu realisieren vermag. Diese Anschauung selbst aber ist nun in ihrer Bildung und Entwicklung auf die Wirkung eben dieser Ausdruckswerte angewiesen. Es besteht somit eine Art von Zirkel, mit dem in der Praxis der künstlerischen Gestaltung sich abzufinden, eben ein Problem der Darstellung ist. Oder um das gleiche noch von einer anderen Seite zu beleuchten: wäre statt der Briefe ein Drama gegeben, so hätte auch für dieses das Problem Gültigkeit: aus Äußerungen, deren volle Wirkung ein Gesamtbild von dem Äußernden voraussetzt, dieses Bild erst zu schaffen. Aber der Dramatiker hat zu dessen Lösung doch ganz andere reichere

Mittel. Er kann, wie es ja häufig geschieht — und nirgends vielleicht mit so unheimlicher Wirkung wie in Kleists „Robert Guiscard" — erst andere über den Helden reden lassen und so den Äußerungswerten dessen, was der Held bei seinem Auftreten tut und spricht, durch eine in gewissem Sinne indirekte Entwicklung einer Gesamtanschauung seines Wesens die freieste Entfaltung im voraus zusichern. Und auch wenn er auf diese Mittel verzichtet, so verhilft die Realität der Bühne, das persönliche Auftreten des Helden den Äußerungswerten seiner Rede zu ganz anderer Unmittelbarkeit, als dies bei dem gelesenen Briefe der Fall ist. Ja der Schauspieler, wenn er etwas vom Schauspielern versteht, wird seine Rolle in Haltung und Gebärde so unzweideutig beginnen, daß in dem Zuschauer eine glückliche Antizipation stattfindet und noch ehe der Schauspieler ein Wort gesprochen hat, eine entwickeltere Vorstellung von dem Helden für die Auffassung seiner Worte wirksam ist, als er sie selbst auch nach der Lektüre einiger Szenen sich zu bilden imstande wäre. Auf diese Hilfen muß der Dichter bei der Verwendung der Briefform, wie gesagt, verzichten und steht doch im Grunde vor dem gleichen Problem! Wir werden sehen, wie es im Werther gelöst ist. Freilich in einer Hinsicht ist diese Aufgabe für die briefliche Darstellungsweise auch wieder erleichtert. Die Wirkung und Entfaltung der im Briefe enthaltenen Ausdruckswerte — besonders auch der dramatischen — bedarf zwar der Vorstellung des sich äußernden Individuums, aber sie bedarf ihrer nicht in jener pointierten Geltung wie die der Ausdruckswerte eines Monologs. Wir haben bereits bei der Besprechung des Briefmonologs als einer eigenen Briefform darauf hingewiesen und können nun das dort Gesagte passend ergänzen. Welche psychische Struktur hat denn beim Lesen eines Briefes die Vorstellung vom Absender? Irgendwie ist doch, was wir als Vorstellung oder Anschauung von dem Schreiber bezeichnen, in dem Leser lebendig und wirksam, aber es ist schwer, hier genaue Umrisse zu geben. Jeder kann es aus der Selbstbeobachtung bei der Lektüre eines Briefes bestätigen: die Vorstellung von dem Schreiber wechselt sowohl nach Umfang und Inhalt, als auch nach ihrer Dignität für die Form der Auffassung. Oft ist sie nur als durchaus vage „Allgemeinvorstellung", als psychische Disposition wirksam. Sie kann sich aber je nach dem Inhalt des Briefes verändern, kann pointiert und differenziert werden, sie kann einmal als Gesichtsbild die äußere Erscheinung des Absenders oder diese und jene Eigenart,

eine Handbewegung, eine Kopfhaltung, ein Mienenspiel, den Rhythmus einer Bewegung, ein anderes Mal als Gehörsbild den Klang oder Tonfall der Rede, den Rhythmus eines Lachens vergegenwärtigen. Sie kann, wenn der Brief Anweisungen enthält, den Absender im Augenblick des Schreibens erfassen, kann überhaupt bei einem geschriebenen Brief aus dem Zuge der Schrift, der Gestalt der Buchstaben besondere Werte herausziehen, sie kann aber auch je nach Inhalt und Redeform des Briefes „den Schreiber“ als lebhaft und eifrig Sprechenden vergegenwärtigen. Sie kann einmal im Mittelpunkt der Beachtung stehen und kann das andere Mal als unbemerkter Hintergrund wirken. Sie ist überhaupt bei dem zweiten Lesen eines Briefes nicht dieselbe wie bei dem ersten: hier scheint, weil der Mitteilungscharakter des Briefes durch die Richtung der Auffassung auf das Sachliche stärker hervortritt, die Vorstellung des Schreibers nur im Stillen wirksam, dort kann sich die Auffassung von vornherein unmittelbar dem Schreibenden zuwenden und indem die Äußerungswerte stärker realisiert werden, belebt sich das Bild des Briefschreibenden und beherrscht den Verlauf der Vorstellungen anders als bei der ersten Lesung. So kann diese Vorstellung ihre Proteusnatur in den mannigfaltigsten Weisen betätigen und was als ein Gemeinsames für die Erfassung des Geschriebenen als Brief bestehen bleibt, ist nur ein gewisser allgemeiner „Begriff“ von dem Wesen und der Erscheinung des Abwesenden. Es leuchtet aber ein, daß, wenn die Äußerungswerte der Briefe nur einer solchen vagen Allgemeinvorstellung bedürfen, die sich dann erst entsprechend differenziert und konkretisiert, das oben formulierte Problem in seiner Lösung einigermaßen erleichtert wird: Wie denn auch der Weiterbildung der Vorstellung des Schreibenden in der Folge der Briefe durch diesen Umstand wesentlich die Wege geebnet werden und gerade der allgemeine Charakter die Vorstellung befähigt als eine dauernde Bedingung der in den Briefen gegebenen darstellerischen Werte und ihrer Entfaltung zu wirken.

Fünftes Kapitel.

Probleme der Darstellung in Briefform.

Wir haben die Briefform als eine im Grunde dramatische Gestaltungsform nachzuweisen gesucht, mußten aber bereits darauf hinweisen, daß ihr die Mittel, welche in einem Drama an der Lösung der aus der dramatischen Darstellungsform sich ergebenden Probleme

mit Glück beteiligt sind, nicht in gleichem Umfange zu Gebote stehen. Daraus ergeben sich besondere Probleme der Darstellung. Sie sollen in ihren Konsequenzen für das hier zu erörternde Darstellungsproblem formuliert werden und bilden den Abschluß der allgemeinen Vorerörterung.

* * *

Die im Werther angewandte Form der Darstellung muß der Eigenart des Darzustellenden entsprechend den Brief in erster Linie als Äußerung, als „dauernde Spur eines Daseins, eines Zustandes" in Anspruch nehmen. Daraus ergibt sich — soweit eben wirklich die Äußerung als wesentliche Funktion der Briefe gilt — eine besondere Auswahl und Gestaltung des zu behandelnden Stoffes. Die äußere Handlung — als das dem Ganzen nötige Skelett — darf nicht kompliziert sein; denn jede Ausführlichkeit, jede breite Geltung der Begebenheiten, hindert die Entfaltung der Äußerungswerte. Die Handlung wird daher mit wenigen Hauptpersonen auszukommen suchen, wird einfache, leicht zu übersehende Verwicklungen bevorzugen und in ihren Beziehungen zu der Hauptperson vor allem jene Unmittelbarkeit herstellen, die das darzustellende Menschenschicksal mehr durch die inneren Erlebnisse der Menschen selbst, als durch die äußeren Ereignisse bestimmt sein läßt. Der Stoff ordnet sich, wie eben überhaupt ein dramatisch zu gestaltender nach innerer Kausalität und einfacher Folge in der Zeit (vgl. S. 80f.). Dabei ist freilich in Rechnung zu ziehen, daß die durch zwanglose Folge der Briefe erlaubte freiere Gliederung eine lockere Knüpfung der Glieder gestattet, als dies bei einem durch Szenenfolge, Akteinteilung und bühnengerechte Inszenierung bestimmten dramatischen Aufbau der Fall ist. Immerhin ist diese Anordnung von der der epischen Gestaltung zustehenden Freiheit noch weit entfernt. Es zeigt sich indessen, in welchem Sinne sich Darstellungsform und Darzustellendes bedingen.

* * *

Aber die Briefform, wie sie im Werther Verwendung findet, fordert auch noch aus einer anderen Eigentümlichkeit heraus eine Beschränkung. Eine Folge von Briefen hat in sich keinen Zusammenhang und je mehr sie Äußerungen eines Jetzt und Hier sind, um so unvermittelter folgen sie einander. Selten, daß sich ein

Brief auf den anderen bezieht, Gesagtes ergänzt oder der spätere die Pause, die zwischen ihm und dem früheren liegt, irgendwie nachholt. Briefe sind und bleiben Bruchstücke einer Existenz. Dies scheint nun freilich bei der dramatischen Szenenfolge auch der Fall zu sein. Aber, da mehrere Personen auftreten, da auf der Bühne wirklich etwas geschieht und sich Szene an Szene schließt, so vermag die Handlung die ihr eigene synthetische Kraft ganz anders zu entfalten, als es bei einer Folge von Briefen möglich ist, wo ein einzelner sein inneres Erleben mit der Wiedergabe äußerer Ereignisse vermischt. Hier wird die Wahrung einer gewissen Kontinuität zum Problem und wie dies einerseits für die Erfindung der Fabel und die Gliederung der Handlung seine Konsequenzen hat, so verlangt es andererseits die Herstellung von Verbindungen und Zusammenhängen, die das der Briefform anhaftende Abgerissene, und Fragmentarische einigermaßen in seiner Wirkung paralysiert ohne doch durch starke Eingriffe den allgemeinen Charakter des Briefmäßigen zu zerstören. Wir werden in der Analyse unserer Dichtung Gelegenheit haben, auf diese Zusammenhänge aufmerksam zu werden. Schließlich wird auch die Anordnung der Briefe, der in der Folge und im Wechsel der verschiedenen Briefform gelegene innere Rhythmus der Stimmung unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten sein. Auch hier wird sich die Erwägung der aus der dramatischen Grundstruktur sich ergebenden Konsequenzen für die Aufklärung der Probleme der Anordnung nützlich erweisen.

* * *

Legt dergestalt die Eigentümlichkeit der Briefform dem Dichter Beschränkungen auf und empfiehlt ihm in mehrfacher Hinsicht eine gewisse Ökonomie in der Erfindung, so fordert sie andererseits doch auch wieder und ebenso aus der immanenten Gesetzmäßigkeit ihrer Bildung eine Bereicherung und Erweiterung des sozusagen unbedingt Notwendigen.

Was wir lesen sind Werthers Briefe, die Äußerungen eines sehr leidenschaftlichen, spontaner Betrachtung und Beurteilung des Geschehens zuneigenden Naturells. Die starke und unmittelbare Wirkung der Äußerungswerte befördert die bis zu einem hohen Grade gewiß notwendige Zentralisation des Stoffes auf die Persönlichkeit des Briefschreibers. Sie ist als eine Grundtendenz jedes für die dramatische Darstellung zubereiteten Stoffes anzusehen, steht in aus-

gesprochenem Gegensatz zu der epischen Liberalität der Stoffauswahl und Gestaltung und hat ihren guten Sinn. Bei dem Drama findet nun aber diese Tendenz der Konzentration in dem Auftreten mehrerer Personen, in der Entwicklung dieser und jener Nebenhandlung ihr glückliches und durchaus notwendiges Gegengewicht. Wie aber soll sich dies bei einer Folge von Briefen eines Menschen bilden? Hier läuft, was auch die Handlung für Fäden ausspinnen mag, alles in dem Erlebnis des Schreibenden zusammen. Muß also ganz auf diese Gegentendenz verzichtet werden? Dann würde ein solches Kunstwerk doch einigermaßen arm und dürftig ausfallen. Die Tätigkeit der mitschaffenden Phantasie beschriebe, um es bildlich zu verdeutlichen, die Bahn einer Spirale: in weiterem Bogen beginnend zieht die Bewegung enger und enger ihre Kreise bis sie schließlich in dem Mittelpunkt, dem sie zustrebt, in sich selbst erstirbt.

Und dazu kommt noch ein weiteres: die präpotente Persönlichkeit Werthers, die Natur seines Erlebens, die Leidenschaft seiner Anteilnahme bringt es mit sich, daß der Leser der Briefe alles sozusagen mit Werthers Ohren hört, mit Werthers Augen sieht. Die Eigenart der Handlung aber erfordert es doch, daß bis zu einem gewissen Grade die neben Werther Hauptbeteiligten dem Leser auch selbständig gegenübertreten. Die Briefe in der ihnen zukommenden Funktion der Äußerung sind dazu nicht sehr geeignet. Das Drama, wo die Personen leibhaftig auftreten, die reine Erzählung, wo der Erzähler unbefangen interpretiert und urteilt, können jedes auf seine Weise das Erforderliche auf das Natürlichste leisten. Daß in der Tat hierin eine innere Schwierigkeit brieflicher Darstellung gelegen ist, erweist auch eine gelegentlich der Umarbeitung von Goethe getane Äußerung. Er schreibt am 2. Mai 1783 an Kestner: „Ich habe in ruhigen Stunden meinen Werther wieder vorgenommen, und denke, ohne die Hand an das zu legen, was so viel Sensation gemacht hat, ihn noch einige Stufen höher zu schrauben. Dabei war unter andern meine Intention, Alberten so zu stellen, daß ihn wohl der leidenschaftliche Jüngling, aber doch der Leser nicht verkennt.“ [1])

Dieser Gefahr einer gewissen Dürftigkeit und Enge einerseits, einer gewissen Flächenhaftigkeit und Verzerrung andrerseits zu entgehen,

[1]) W. A. Lesarten. S. 828.

gibt es in der brieflichen Darstellungsform nur zwei Mittel, die freilich durch andere, ebenfalls aus der Grundstruktur dieser Darstellungsform sich ergebende Notwendigkeiten in der Gestaltung einigermaßen begrenzt werden. Das eine besteht in einer Einflechtung von Episoden, die an sich die Handlung nicht komplizieren, aber zu einer Verbreiterung unseres Interesses beitragen, Milieu schaffen und über Mensch und Dinge den weiten Himmel allgemein menschlicher Werte spannen; in der bereits hervorgehobenen Notwendigkeit einer gewissen Ökonomie der Handlung findet indeß dieses Mittel eine natürliche Grenze seiner Verwendung. Das andere beruht in einer mehr episoden Gestaltung einzelner Briefe, die die Begebenheit stärker, das Erlebnis weniger betont. Es wird besonders da, wo es sich um die Hauptbeteiligten handelt, mit Glück zu verwenden sein, aber freilich auch hier mit Maß, denn es wirkt der allgemeinen Tendenz der Briefe als Außerung eines Erlebens zu gelten bis zu einem gewissen Grade entgegen. Indesssen verdankt manche der im „Werther“ gebotenen Brieferzählungen und Episoden dem inneren Widerstreit und der Versöhnung dieser verschiedenen Tendenzen ihre Eigenart.

* * *

Schließlich macht sich die der Briefform innewohnende Begrenzung ihrer Darstellungsmöglichkeiten auch noch in anderer Weise fühlbar. Man erwäge die Lebendigkeit und Aktualität eines auf der Bühne dargestellten Erlebens! Man bedenke, wie bei einer Erzählung das beschreibende Verweilen des Erzählers das Einzelne vertieft und innerlich durchleuchtet. Was bietet in dieser Hinsicht die Briefform? Gewiß hat der Brief in dem Reichtum seiner Nuancen als Mittel der Darstellung seine besonderen Vorzüge, doch ihm fehlt in der Geltendmachung seiner Äußerungswerte jene sinnliche Realität, über welche der Dramatiker durch das Bühnenbild verfügt und dieser Ausfall wird nicht durch einen allsehenden, allhörenden, allwissenden und allverstehenden Erzähler gutgemacht, der interpretierend die Lücken füllt und die Einfühlung in die mitgeteilten Zusammenhänge unsichtbar leitet und fördert. Und doch ist, wie die einführenden Worte zeigen, Werthers Erleben auf jene starke spezifisch dramatische Energie des Mitlebens und -leidens angewiesen. Es heißt in der Vorbemerkung des Herausgebers:

„Ihr könnt seinem Geiste und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksal eure Tränen nicht versagen.“

Aber sind nicht diese vorausgesandten Zeilen selbst schon eine Ergänzung und Nachhilfe für die nun folgenden Briefe? Leisten sie nicht in ihrer Interpretation bereits etwas von dem, was Briefen aus eigener Kraft zu wirken allem Anscheine nach nur unvollkommen gelingt? In der Tat hat der „Werther“, wie keine andere Dichtung, seine Wirkung auf der Geltung eines starken Sympatiegefühls entfaltet. Welchen Eigentümlichkeiten der Gestaltung hat er dies zu danken? Man sage nicht, dies liege einfach an der Tatsächlichkeit des Dargestellten. Solche Hinweise umgehen das Problem, ganz davon abgesehen, wie fragwürdig ihre ästhetische Herkunft ist. Es handelt sich ja gerade um die starke, die Sympathie aufreizende Wirkung der Tatsächlichkeit. Sie gilt es aus der Struktur des im „Werther“ enthaltenen „künstlerischen Gegenstandes“ zu begreifen, und in der Tat lassen sich sowohl in der Gestaltung der Briefe, als in dem Bericht des Herausgebers Faktoren aufweisen, die in dieser Richtung ihre Wirkung entfalten.

Fünfter Teil.

Die Analyse von Goethes „Werther".

Vorbemerkung.

Indem wir nunmehr zur Analyse von GOETHES „Werther" schreiten, müssen wir vorausschicken, daß die Mitteilung unserer Ergebnisse eine Schwierigkeit nicht ganz zu überwinden vermag. Der Zusammenhang jedes Stückes mit jedem andern, der Umstand, daß manche Einzelheit erst aus dem Ganzen der wirksamen Faktoren, dieses aber in seiner inneren Struktur erst aus den Einzelheiten begriffen werden kann, wird Wiederholungen und Verweise notwendig machen, zwingt dieses und jenes vorauszunehmen und es an späterer Stelle doch wieder vorzubringen — wie eben der Fortgang der Argumentation und der Lauf der Untersuchung es erfordert.

Weiterhin wird es sich nicht umgehen lassen, in einzelnen Fällen ziemlich tief in das sprachliche Detail des gebotenen Textes einzudringen. Dabei wird eine Einsichtnahme in die Dichtung selbst nicht gut zu umgehen sein. Und auch wird, da bei der in Rede stehenden Erkenntnis der künstlerisch wirksamen Faktoren allemal eine ästhetische Apperzeption vorausgesetzt ist, ein flüchtiges Überlesen des Textes nicht genügen. Es handelt sich vielmehr um eine ästhetische Auffassung derselben. Freilich kann es auch dann vorkommen, daß im einzelnen der Leser andere Erfahrungen macht als der Verfasser. Dies ist nach allem, was zu Beginn der theoretischen Erörterungen gesagt wurde, wie es scheint, unvermeidlich. Gelingt es, solche Verschiedenheiten in ihrer Eigenart zu erkennen und zu beschreiben, so ist, meinen wir, auch damit schon etwas geleistet. Im übrigen wird, wer solche Untersuchungen macht, immer vor die Entscheidung gestellt werden, ob er der Allgemeingültigkeit seiner Ergebnisse zu Liebe auf diese und jene Feinheit des Details verzichten soll — da sie naturgemäß der individuellen Variation

des Erlebens in höherem Maße preisgegeben ist, als die allgemeinen Grundzüge —, oder ob er sie auf die Gefahr, sie von anderen nicht bestätigt zu finden, doch mitteilen soll. Dies ist im übrigen ein Zweifel, den der analysierende Ästhetiker mit jedem teilt, der sich um die Erkenntnis von Individualitäten bemüht.

Schließlich ist noch darauf aufmerksam zu machen, daß es im Wesen einer die Darstellungsform behandelnden Untersuchung liegt, auf eine Systematisierung Verzicht leisten zu müssen. Handelt es sich doch gerade darum, jenes Ineinander der Einzelelemente aufzuzeigen, welches die Darstellungsform als solche allererst schafft. Indem nun freilich die Deskription dieses Zusammenhangs der Darstellungsmittel notgedrungen einzelne Glieder herauslösen und isolieren muß, um Art und Maß ihrer Bedeutung zu verdeutlichen, kann es wohl geschehen, daß diese oder jene Einzelheit, da sie nun besonderer Beachtung empfohlen ist, überschätzt wird, während ihre eigentliche Geltung doch immer nur so weit reicht, als sie bei einer unbekümmerten und theoretisch in keiner Weise interessierten ästhetitischen Aufnahme wirksam bleibt. Auch wird das beschreibende Wort hier manches vergröbern und nur ein deutliches Gefühl für die Relativität aller künstlerischen Werte einer Darstellung wird hier einigermaßen auszugleichen und jedes an seinen Platz zu stellen wissen.

Erstes Kapitel.

Die Vorstellung des Briefschreibers.

Unter den einer Briefform, wie sie uns in „Werthers Leiden“ geboten wird, eigentümlichen Problemen der Darstellung ist das der Bildung eines lebendigen und ständig wirkenden Bewußtseins, Briefe eines bestimmten, uns innerlich gegenwärtigen Menschen zu lesen, eines der wichtigsten; bildet doch dieses Bewußtsein die Grundlage der bei sukzessiver Aufnahme der Dichtung unerläßlichen allgemeinen Disposition unserer Auffassung, überhaupt Briefe zu lesen und nicht irgendwelche andere Aufzeichnungen. Im „Werther“ verschärft sich dieses Problem durch den Umstand, daß es sich um intime Briefe an einen Freund handelt, der Briefschreiber mithin in aller Mitteilung und Äußerung die intime Kenntnis seiner Person, seiner Vergangenheit und seiner gegenwärtigen Verhältnisse voraussetzt, der Leser aber von alledem nichts weiß und es doch wissen müßte, sollen die Briefe ihre darstellerischen

Werte als Äußerungen eines bestimmten Menschen entfalten. Dazu kommt, daß bei einem Drama durch die sichtbare Realität des auf der Bühne agierenden Menschen die dramatische Auffassungstätigkeit sehr wesentlich unterstützt wird, die in dem Brief mitgeteilten Sätze dagegen sozusagen rein aus sich selbst heraus, ohne die Hilfe der gesprochenen, sinnvoll betonten Worte, ohne Geste, ihre Äußerungswerte zu entfalten haben. Wie also wird es erreicht, daß der Leser ein für die ästhetische Apperzeption wirksames Bild des Briefschreibers empfängt?

Wir betrachten die ersten Briefe, denen im wesentlichen die Lösung dieses Problems der Darstellung obliegt, und zwar unter dem Gesichtspunkt, wie durch sie die Auffassung dazu gedrängt wird, die Äußerungswerte in ihrer Beziehung zu dem Schreiber zu realisieren. Es interessiert uns demnach der Inhalt der Briefe nicht an sich und nicht in seiner charakterisirenden Bedeutung für die Persönlichkeit. Wir untersuchen die Briefe im Hinblick auf die ihnen in diesem Zusammenhang, als Eröffnung der Brieffolge, erwachsende Funktion, die Grundstruktur der zu betätigenden Auffassung festzulegen: wir suchen nach den architektonischen Werten, die sich mit den Ausdruckswerten verbinden und in vielfacher Wechselwirkung jenen eine Geltung verleihen und ihrerseits wieder davon Nutzen ziehen. Die folgende Analyse wird unsere Meinung verdeutlichen.

Der Brief vom 4. Mai 1771.

Beginnt man diesen Brief, so ist es, als hörte man eine Stimme ohne recht zu wissen, woher sie erschallt und wem sie gehört. Man vernimmt Ausrufe, Urteile, Andeutungen ohne den Zusammenhang zu kennen, der sie erst eigentlich verständlich macht. Man sucht danach, man merkt alsbald, daß es sich um das Erlebnis des Schreibers dieser Zeilen handelt, aber man kann es nicht fassen, denn es werden nur Bruchstücke geboten: je weniger man Bescheid weiß, um so mehr ist man auf der Suche, je mehr Andeutungen, um so stärker der Anreiz, je weniger greifbar die von dem Erleben loslösbare Tatsächlichkeit, um so unmittelbarer und reiner die Geltung als Seelenäußerung des Schreibers. So werden für das Gewebe der zu bildenden Vorstellung von dem Schreiber rasch und sicher die ersten Fäden geschlagen. Der erste Absatz ist in seiner Funktion gleich der erregten Gestikulation eines Schauspielers vor dem Beginn

der Rede: Sie läßt sich nur als Äußerung realisieren, weil das mitgeteilte Was fragmentarisch bleibt oder ganz fehlt. Diese Wirkung wird deutlich, hält man neben den ersten Absatz den zweiten. Hier überwiegt die Mitteilung. Familienangelegenheiten kommen zur Sprache. Sie gelten in erster Linie in ihrer von dem Briefschreiber abgelösten Tatsächlichkeit. Aber alles dies liest man nun bereits mit einem Gefühl, als kenne man den Briefschreiber. Jedes Beiwort, jede Bemerkung, die seinen inneren Anteil an den Angelegenheiten verrät, realisiert ihre darstellerische Kraft ganz von selbst in dieser ihrer Beziehung zu dem Briefschreiber. So auch der dritte und vierte Absatz des Briefes, die Nachrichten von der Umgebung und Eindrücke des Briefschreibers mischen. Alles dies wird durch den energischen Einsatz des ersten Abschnittes gewissermaßen beherrscht: es gilt als das Erleben Werthers, die Schilderung sagt nicht nur etwas von der Umgebung aus, sie sagt auch, wie Werther dies alles ansieht. Zugleich schafft sie Atmosphäre und Milieu.

Es ist klar: jede andere Anordnung dieser Teile des Briefes ergäbe ein Mißverhältnis. Der zweite an den Anfang gesetzt, wäre die gleichgültigste Nachrichtenübermittelung, der dritte würde in dem, was er zur Charakteristik Werthers Neues bringt, nicht zur Geltung kommen. An ihrer Stelle aber tun sie die beste Wirkung: ist der Anfang in seinen Ausrufen und unvollendeten Gedanken fast mehr ein Selbstgespräch als ein Brief, so wird im zweiten und dritten Teil durch die Mitteilungen der Briefcharakter des Ganzen wesentlich gefestigt und so eines durch das andere ergänzt und in seiner Eigenart bestätigt.

Die schwierige Lage also, in der sich der Dichter befindet, daß die Äußerungswerte ihre eigenste Geltung erst erlangen, wenn sie bei dem Leser von einer schon gebildeten Vorstellung des Schreibers sozusagen umfaßt und verarbeitet werden, diese Vorstellung selbst aber erst durch die Äußerungswerte gebildet wird — dies Problem, welches rein theoretisch angesehen, der Aufgabe des Münchhausen gleicht, sich am eigenen Zopfe aus dem Sumpf zu ziehen, wird hier in der Praxis der Darstellung auf eine sozusagen radikale Art angepackt und gelöst. Statt Nachrichten zusammenzuhäufen und es der Vorstellungskraft des Lesers zu überlassen, hier Einzelzüge auszuwählen und zusammenzufügen, wird Werther gleichsam handelnd dem Leser vorgestellt und indem eigentlich keine einzige Tatsache mitgeteilt wird, wird uns das zur Tatsache, was für alles Folgende die Vorbedingung ist: ein Gefühl von Werthers Eigenart.

Betrachtet man von hier aus die der Briefsammlung vorausgeschickte Notiz des Herausgebers, so erfüllt sie für die Vorstellungsbildung des ersten Briefes die Funktion einer szenischen Vorbemerkung. In dem, was sie mitteilt, bereitet sie vor und garantiert nicht anders als in einem Drama, eine richtige Auffassung der folgenden Rede. Welche Bedeutung ihr außerdem noch für die Struktur der Auffassung zukommt, wird in anderem Zusammenhang zu erwähnen sein (vgl. S. 205).

Die Briefe vom 10., 12., 13. Mai und vom 15. Mai.

Wir müssen die Bildung der Vorstellung des Schreibers noch ein Stück weiter verfolgen: auch die folgenden Briefe erfüllen hier noch besondere Aufgaben. Sie rechnen in diesem Sinne mit zur „Exposition“.

Die drei Briefe vom 10., 12., 13. Mai stehen zueinander in einem ähnlichen Verhältnis wie die drei Teile des ersten Briefes. Der erste vom 10. Mai ist in seiner Weise, was der erste Teil des ersten Briefes war: Ausdruck der Gemütsbewegung des Schreibers, der zweite und dritte Brief vom 12. und 13. Mai gibt Nachrichten, Schilderungen wie dort der zweite und dritte Teil. So wiederholt sich gewissermaßen der oben analysierte Vorstellungsverlauf — nur, die bereits gewonnene Grundlage des Ganzen benutzend, in freierer und reicherer Gestaltung.

Dies zeigt die Analyse des Briefes vom 10. Mai. Hier stehen, gleichfalls Erlebnisse Werthers im Vordergrund des Darzustellenden. Aber dort lauter kurze Sätze, Ausrufe, Gedankenfragmente, die der unmittelbaren Rückbeziehung auf den Schreiber dringend bedurften, hier eine große feierliche Folge von Bildern und Stimmungen in einem stolz sich aufrichtenden Periodenbau voll innerer Resonanz, in sich selbst ruhend und der Vorstellung des Schreibenden zu ihrer Entfaltung in der Apperzeption des Lesers nichts anderes bedürfend als die Palme des Bodens, dem sie entwachsen ist. Wirkt der Anfang des ersten Briefes in der Aktualität seiner Geste rein dramatisch, so befördert hier das starke Eigenleben der Sätze nach ihrer formalen und gegenständlichen Seite eine lyrische Auffassung. Ja wir würden es wohl mit einer rein lyrischen Geltung der Sätze zu tun haben, stünden sie nicht in diesem Zusammenhang von Briefen. Man setze aber diesen Brief an den Anfang: man hat eine wundervolle Ouvertüre, aber der architektonische Wert für die

Bildung einer einheitlichen Auffassungstendenz und einer Vorstellung von dem Schreiber schwindet. Man würde fast ein Gedicht in freien Rhythmen zu lesen glauben: das in dem Brief wiederholte „Ich" hätte kaum die Geltung einer bestimmten Person, es behielte fast die Durchsichtigkeit und Körperlosigkeit des lyrischen Ichs. Anders in diesem Zusammenhang. Man braucht nur den ersten und zweiten Brief hintereinander wegzulesen und man bemerkt, wie alles, was sich an Anschauungen und Bildern in diesem Briefe frei entfaltet, die stille Beziehung zu Werther deutlich genug merken läßt, bis sich schließlich in dem letzten Satz kurz und energisch diese Beziehung in ihrer ganzen vorstellungsbildenden Kraft verwirklicht: „Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeiten dieser Erscheinungen". So ähnlich wird, um durch eine Analogie das Gesagte zu verdeutlichen, im ersten Faustmonolog, wo Faust das Zeichen des Makrokosmus deutet, die Rede aus dem dramatischen Vorstellungsverlauf ausgesondert und lyrisch verselbständigt,[1]) um dann am Schluß mit dem Ausruf: „Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur!" in ihrer vollen dramatischen Wucht aktualisiert zu werden. So wissen wir nach dem Brief vom 10. Mai: Werther ist, um es in seiner Sprache zu sagen: „ein fühlendes Herz". Welches nun im einzelnen die lyrische Gestaltung dieses Briefes ist, wird bei den Einzelanalysen zur Sprache kommen. Hier war seine Funktion im Zusammenhang der ersten Briefe zu ermitteln.

Die darauffolgenden Briefe vom 12. und 13. Mai verhalten sich zu dem vom 10. Mai wie im Brief vom 4. Mai der zweite und dritte Teil zu dem ersten: es ist ein Gemisch von Mitteilung, Schilderung und Erlebnis, wie es recht eigentlich zum Wesen des Briefes gehört. Der Brief vom 13. Mai ist außerdem ein Antwortbrief. Alles wirkt zusammen, den Briefcharakter dieser Aufzeichnungen für die Auffassung endgültig festzulegen: Werther ist gleichzeitig der erlebende, bewegte Mensch und der Briefschreiber. Beides verwächst in dieser Reihenfolge der Briefe und wieder in jedem der Briefe ineinander. Man darf wohl sagen, daß daß Bewußtsein W e r t h e r s Briefe und Werthers B r i e f e zu lesen nunmehr als dauernde Disposition der Auffassung lebendig ist.

Alles dies nun übt bei dem folgenden Brief vom 15. Mai seine Wirkung. Wir fügen diesen Brief gleich hier an. Aus zwei Gründen:

---

[1]) W. A. Vers 447—453.

er enthält die erste Mitteilung, die sich über bloße Nachrichtenübermittlung oder reinen Stimmungsausdruck erhebt und zu einer eigenen Erzählung auswächst. Ihre Analyse verdeutlicht, in welchem Sinne die Vorstellung vom Briefschreiber ihre Auffassung beeinflußt. Weiterhin erscheint Werther hier zum ersten Male in einer „Situation". Und dies scheint nun für die ästhetische Geltung dessen, was wir die lebendige, wirksame Anschauung von dem Briefschreiber nennen, bedeutsam.

Was ist, ästhetisch gesprochen, eine Situation? Nicht jede beliebige Lebenslage eines Menschen kann als solche gelten. Der Historiker, so scheint es, nennt eine Situation den Höhepunkt eines Geschehens, den Punkt, wo die Kurve der Ereignisse ihre höchste Höhe erreicht und die weiteste Rückschau und vielleicht auch Voraussicht gestattet: also den „historischen Moment". Der Maler und Plastiker, entnimmt er einer Sage den Stoff zu seiner Darstellung, versteht unter Situation etwas Ähnliches. Nur muß für ihn dieser Augenblick auch genügend Kontur und Prägnanz besitzen, um als Gegenstand der Darstellung zu lohnen. Und etwas Ähnliches scheint auch in der Poetik — wenn sie dies Wort in einem besonderen Sinne faßt — das Auszeichnende. Es ist mehr als nur ein Knotenpunkt in dem Netzwerk des Geschehens, es ist ein „vielsagender Augenblick", einer, der sich der Einfühlung eines inneren Eigenlebens besonders empfiehlt, der in diesem Sinne „tiefere Bedeutung" besitzt, „Profil" zeigt, in welchen ein „eigener Rhythmus" lebt oder wie man sonst jenes Unfaßbare fassen will. Solche Augenblicke besitzen naturgemäß eine erhöhte Eindrucksfähigkeit, sie werden innerlich, wie man sagt, erlebt. Was Wunder, daß eine künstlerische Darstellung nach solchen Augenblicken sucht? Der Dramatiker wird die Gestaltung eines Geschehens zu einer Folge von „Situationen" als eine wesentliche Aufgabe seines künstlerischen Schaffens ansehen. Der Erzähler wird, wie man zu sagen pflegt, „Gleichgültiges" überspringen oder mit wenigen Worten referieren und an den Knotenpunkt des Geschehens erzählend verweilen und beide versprechen sich davon die beste und nachhaltigste Wirkung für den im Leser anzuregenden Vorstellungsverlauf.

So ist auch im „Werther" die Aneinanderreihung von Situationen ein wichtiges Moment der Vorstellungsbildung. In dem Brief vom 15. Mai wird uns nun die erste geboten. Dies mag ja an sich nichts

---

[1]) S. 11 Z. 10—18.

Besonderes sein. Eine muß ja den Anfang machen. Immerhin erscheint es wichtig, daß und wie es geschieht.

Der Anfang des Briefes gibt Plauderei. Dann folgt in knappen Zügen, fast anekdotenhaft zugespitzt, die Erzählung einer Brunnenszene.[1]) Den Brunnen kennen wir bereits aus dem Brief vom 12. Mai — darüber mehr in anderem Zusammenhang (s. S. 149). Hier ist es nun interessant und lehrreich, zu bemerken, wie diese Brunnenszene durchaus als Begebenheit, als Ereignis erzählt, aber trotzdem als Erlebnis Werthers gelesen wird. In der Begebenheit fügt sich Glied an Glied ohne besondere Anteilnahme des Erzählers. Rede und Gegenrede wird lakonisch hergesetzt und es schließt ohne irgend eine Glosse des Briefschreibers und Erzählers. Man bemerkt das Bestreben, es als ein Stück für sich, fast als Einlage wirken zu lassen. Und sicherlich kann es gerade in dieser Isolierung als „Situation" die freieste Wirkung üben. Aber eines freilich hat dies zur Voraussetzung: das Bewußtsein, Werthers Briefe zu lesen und hier sein Erlebnis zu finden, muß im Leser lebendig sein. Fehlt dieses, stünde etwa dieser Brief am Anfang, so bleibt die erzählte Brunnenbegebenheit, was sie auch hier ist: ein feines, rundes Genrebildchen voll patriachalischer Milde und Versöhnlichkeit. Aber die Beziehungen zu Werther dem Erlebenden und dem Briefschreiber blieben tot. Dies mußte erst auf das sorgfältigste durch die vorhergehenden Briefe vorbereitet werden. Ist es nun beispielsweise nicht von eigener architektonischer Bedeutung, daß Werther in dem Brief vom 12. Mai von der patriachalischen Idee schwärmt? Man versteht nun wohl unsere Meinung: dies und manche Einzelheit hat ihren eigenen unbestreitbaren Ausdruckswert, daß er sich aber ästhetisch realisiert, liegt an der Ordnung der Glieder und, soweit das Einzelne daran bauen hilft, hat es den Ausdruckswert des Inhalts, den architektonischen Wert der Form.

Zweites Kapitel.

Über den Briefstil im „Werther".

Sollen die Briefe des jungen Werther in ihrer Einzelgestaltung für Schicksal und Charakter ihres Schreibers darstellerische Werte enthalten, so müssen sie dem Leser als wirkliche Briefe gelten. Das Bewußtsein Briefe zu lesen einmal gebildet, muß daher im Leser immer wieder in seiner Geltung für die Auffassung aufgefrischt werden, so daß was wir als Typus des Briefes beschrieben in der

Vorstellungsbildung des Lesers als ein sicheres aber letzten Endes unfaßbares Gefühl für das Briefmäßige einer Aufzeichnung wirksam ist.

Dafür stehen dem Dichter eine Reihe von Mitteln zu Gebote, die wir als äußere Charakteristika des Briefes bezeichnen können: Anrede des Empfängers, Unterzeichnung durch den Absender, Datum und Ortsangabe, Antworten, Nachschrift zu abgeschlossenen Briefen, schließlich noch Bemerkungen in dem Text des Briefes, die unmittelbar darauf hinweisen, daß es ein Brief ist, was man da vor sich hat bezw. was der Betreffende eben niederschreibt.

Von diesen technischen Mitteln werden einige im „Werther" nicht verwendet. Es fehlt die Unterschrift, es fehlt auch zumeist eine Überschrift, nicht aber die häufige Anrede des Empfängers, die freilich manchmal in keiner Weise als Formwert des Briefes gelten kann. Darüber in den Einzelanalysen der Briefe Genaueres. Anreden werden manchmal zur Erzielung bestimmter Wirkungen weggelassen, wie gegen Schluß der Brieffolge das Datum.

Außerdem gibt die Form des „Werther" auch noch einige besondere Mittel zur Betonung der Briefform: die Briefe sind gesammelt und redigiert worden, wie es die Vorbemerkung des Herausgebers anzeigt. Zu einzelnen Briefen nun hat der Herausgeber Anmerkungen gemacht, in anderen hat er die Orts- und Personennamen unterdrückt. Diese Spuren seiner Tätigkeit sind geeignet, die Tatsache, Briefe zu lesen, noch besonders zu akzentuieren.

Es erübrigt sich für den hier verfolgten Zweck einer Analyse der Darstellungsform, diese Mittel in der Häufigkeit ihrer Anwendung zu gruppieren. Uns interessiert nur ihre Geltung in dem jeweilig gegebenen Zusammenhang. So wird die Häufung der Antwortbriefe an gewissen Stellen der Brieffolge erst zur Sprache kommen, wenn diese selbst als eine nach Zwecken der Darstellung geordnete Reihe betrachtet wird. Anderes, wie die in einzelnen Briefen gegebenen direkten Hinweise auf das Briefschreiben, oder die Anmerkungen des Herausgebers wird da behandelt werden, wo der ihnen zukommende architektonische Wert zu bestimmen ist, in der Einzelanalyse der Briefe.

Im übrigen ist Allgemeingültiges, so charakteristisch auch oft das Briefmäßige einer Aufzeichnung sein mag, über die Technik des Briefes wenig zu sagen. Der Sprachstil kann je nach dem Zwecke des Briefes sehr persönlich und unmittelbar oder formell und allgemein sein. Daß der Werthersche das erstere ist bedarf keiner Erwähnung. Aber auch dann läßt sich keine besondere Charakteristik

geben; denn, daß die Fügung der Sätze eine zwanglosere ist und die Wortwahl der gesprochenen Sprache näher steht als jede andere Äußerung, sind Allgemeinheiten, die nicht viel besagen und als Mittel, den Briefcharakter festzuhalten, sich eigentlich von selbst verstehen. Aber es knüpfen sich daran einige Fragen, die nicht ohne weiteres zu entscheiden sind.

Liest man Briefe mehr als Geschriebenes oder Gesprochenes? Wir wissen, daß der Brief „eigentlich“ ein Geschriebenes ist und der Auffassung, soll er als eigentümliche Form der Äußerung bestehen bleiben, auch als Geschriebenes gelten muß. Aber es zeigt sich, daß doch große Verschiedenheiten gelten, daß beim Lesen eines Briefes die inneren Lautbilder ebenso und in gleicher Stärke entstehen wie bei anderem stillen Lesen, daß manches, was durchaus als Brief aufgefaßt wird, sich so liest als sei es gesprochen. Freilich ist, wie ich wenigstens aus eigener Beobachtung bestätigen muß, auch in solchen Fällen das Bewußtsein, einen Brief zu lesen, noch durchaus lebendig. Man liest eben die Aufzeichnung doch nicht schlechtweg als Gesprochenes, sondern so, als ob, wie wenn sie gesprochen wäre. Dies ist ja offenbar nicht dasselbe. Und was die inneren Lautbilder betrifft, so können sie vorhanden sein oder fehlen, es kommt, wie mir scheint, nicht auf sie selbst sondern auf ihre jeweilige Deutung an. Hier aber scheint mir zwischen der Auffassung eines Briefes und einer anderen Aufzeichnung eben doch der Unterschied zu bestehen, daß diese als ein Gesprochenes, jener nur so gelesen werden kann, als ob er gesprochen sei.

Eine zweite Frage betrifft das Tempo der Rede. Werden Briefe als Briefe schneller oder langsamer gelesen als andere Aufzeichnungen? Natürlich ist für die Gestaltung der Sätze und so auch für das Tempo, der Inhalt der Rede und die Absicht des Redenden in erster Linie entscheidend. Aber ist die Tatsache, einen Brief zu lesen, dafür ganz irrelevant?

Während diese Stileigentümlichkeiten entweder so allgemein oder so heikel sind, daß mit ihnen als Merkmalen der Briefform nicht viel anzufangen ist, so zeigt der Brief in seinem Inhalt allerdings eine ganz bestimmte Eigenart.

Wir haben bereits an anderer Stelle darauf hingewiesen, daß ein Brief gemeinhin die verschiedensten, nur durch die Person des Schreibenden zusammengehörenden Inhalte enthält. Es entspricht durchaus den natürlichen Bedingungen seiner Entstehung, heterogene

Elemente in sich zu vereinen. Ja man kann sagen, es wäre ebenso unnatürlich, daß ein Brief seinem Inhalte nach ein Ganzes bildet, als es unerläßlich ist, daß er durch die zugrunde liegende Vorstellung des Briefschreibers zu einer Einheit wird, nämlich zu dem Ausdruck eines einheitlichen Vorstellungsverlaufs des Schreibenden. Je mannigfaltiger aber der Inhalt, um so deutlicher spricht, wenn alles zu dem Verfasser des Briefes in passender Beziehung steht, aus allem der Briefschreiber und sein Erlebnis. So zeigt sich denn, auch von dieser Seite, daß die wirksame Vorstellung des Briefschreibers zu der Auffassung der Aufzeichnungen als Briefe das Wesentlichste beiträgt.

Liegt ein Hauptcharakteristikum des Briefes in dem einheitlichen Vorstellungsverlauf des Briefschreibers, so scheint damit für den einzelnen Brief eine gewisse Gleichheit seines Stils oder besser: des Temperaments gefordert zu sein. Es muß in dem Briefe — so verschieden auch der Inhalt sein mag — sozusagen die gleiche seelische Temperatur herrschen; denn nur so kann alles zu der *einen* seelischen Äußerung, zu der Einheit dieses Briefes als der „dauernden Spur eines Zustands" zusammenwachsen. Ist, um durch eine Einzelanwendung, den Sinn dieser Forderung zu verdeutlichen, in einem Brief eine längere Erzählung enthalten, die in ihrem ununterbrochenen Ablauf den Sinn des Lesers ganz gefangen nimmt, so daß für den Augenblick der Briefcharakter schwindet und der Briefschreiber zum reinen Erzähler wird, so wird, enthält der Brief noch andere Stücke, ihre Wiedergabe einigermaßen die gleiche Tonart zu finden wissen wie die Erzählung oder anders ausgedrückt: es wird zwischen „dem Briefschreiber" und „dem Erzähler" — sie sind ja „in Wirklichkeit" ein und derselbe, können aber in der Auffassung des Briefes manchmal auseinandergehen — keine allzuweite Spannung Platz greifen. Daß die Einheitsfunktion dessen was wir die Vorstellung des Briefschreibers nennen, in der Einzelgestaltung des Briefes zum Problem werden und die Darstellung in seiner Weise bestimmen kann, wurde bereits S. 135 angedeutet und wird in der Einzelanalyse zur Sprache kommen.

Drittes Kapitel.

Die Brieferzählungen im „Werther".

Vorbemerkung.

Nicht jede kurze Erwähnung eines Ereignisses hat einen Eigenwert als Erzählung und eine Aneinanderreihung von Nachrichten

und Betrachtungen bietet desgleichen als Einzelgestaltung des Briefes wenig Bemerkenswertes. Wir werden nur jene Briefe einer Analyse unterziehen, deren eigener Inhalt und besondere Absicht zu der bereits beschriebenen Grundstruktur der im „Werther“ zu betätigenden Auffassung irgendwie in Gegensatz gerät und daraus besondere Probleme der Darstellung erwachsen. So bietet uns beispielsweise der Brief vom 15. Mai mit der in anderem Zusammenhang bereits besprochenen Brunnenszene (S. 144) weiter keinen Anlaß zum Verweilen. Auch der folgende Brief vom 17. Mai, den Werther selbst einen „historischen“ nennt, ist weiter nicht bemerkenswert. Er gibt orientierende Bemerkungen über Land und Leute, verflicht Betrachtung und Stimmung und berichtet über einige Bekanntschaften. So verschmilzt der Brief Mitteilung und Äußerung: dem dritten Absatz, der in der leidenschaftlichen Reminiszenz an frühere Erlebnisse auf den ersten Absatz des ersten Briefes zurückweist — folgen im vierten und fünften Absatz des Briefes Mitteilungen, die, wie die Schlußworte anzeigen, dem Ganzen seine eigentliche Signatur geben sollen.

Die Brieferzählungen im ersten Buche des „Werther“.

Die Briefe vom 26. und 27. Mai.

Dahingegen zeigen uns die Briefe vom 26. und 27. Mai eine längere Brieferzählung in individueller Gestaltung; sie erfordert nähere Betrachtung.

Das Mitgeteilte erhält seine Bedeutung wesentlich durch den Anteil, den Werther daran nimmt. Ein einleitender Satz weist hin auf die Beziehung des folgenden zu Werther,[1] dann beginnt die Schilderung des Ortes. Einigen zunächst orientierenden Angaben[2] folgt unmittelbar Werthers persönlicher Eindruck, dann die Mitteilung dessen, was er dort zu tun pflegt,[3] schließlich dann die Erzählung seines ersten Erlebnisses mit den Kindern.[4] Diese wird aber durch eine Betrachtung derart unterbrochen, daß der Briefschreiber sein Erlebnis ganz vergißt und erst in dem Brief des 27. Mai den Faden der Erzählung mit den Worten wieder aufnimmt: „Ich bin, wie ich

[1] S. 16 Z. 8—12.
[2] Z. 13—22.
[3] Z. 23 bis S. 17 Z. 2.
[4] Z. 2—20.

sehe, in Verzückung, Gleichnisse und Deklamation verfallen und habe darüber vergessen, Dir auszuerzählen." Nun folgt das zweite Stück der Erzählung,[1]) dann eine kleine zusammenfassende Bemerkung von der gleichen Tendenz wie die einleitenden Worte des ersten Briefes vom 26. Mai,[2]) schließlich die Angabe des weiteren Verlaufes, seiner Gewöhnung an den Platz und die Kinder und ein letzter kleiner Satz liest sich als eine Art Nachtrag zu der Erzählung:[3]) „Viel Mühe hat mich's gekostet, der Mutter ihre Besorgnis zu nehmen: sie möchten den Herren inkomodieren." Dieses „den Herren" ist für die Selbständigkeit des letzten Stückes bezeichnend: von dem „erzählenden Ich" des Briefes eigentlich losgelöst und doch als im Sinne der Frau gesprochen nur aus der Situation heraus zu verstehen weist es ungezwungen auf das Gelesene wie auf ein Gemälde zurück und gilt uns eher als eine Bemerkung des „Briefschreibers", als des „Erzählers".

Interpretieren wir die gebotene Vorstellungsfolge, so fällt auf, daß Werther, von der fertigen Zeichnung sprechend, wieder in die überzeugte Stimmung ihres glücklichen Vollbringens gerät und an den damals gefaßten Entschluß „sich künftig ganz an die Natur zu halten" wieder anknüpfend, das „damals" aber ganz vergessend, in der Fortsetzung und Weiterbildung des Gedankens ein Stück jenes Erlebnisses in der Gegenwart wiederholt. Was er schreibt, mag er unter den Linden vor der Kirche auf ähnliche Weise gedacht haben, doch im Brief erscheint es nicht als ein Stück der Erzählung, vielmehr als direkter Ausdruck seiner Persönlichkeit, die das „Ich der Erzählung" und das „erzählende Ich" in sich verschmolzen hat. Nun ist es mit dem Erzählen zunächst einmal vorbei. Der Freund, an den der Brief gerichtet ist, tritt als wirksamer Faktor der Vorstellungsbildung des Schreibers zurück, er wird in jedem Sinne mehr Anlaß als Gegenstand des Briefes und ohne bestimmtes Ziel, halb monologisierend beschließt Werther den Brief mit: „O meine Freunde" und „Liebe Freunde".[4])

Die Fortsetzung der Erzählung kann nun ohne die Einheit des im Briefschreiber wirksamen Vorstellungsverlaufs und damit überhaupt den Briefcharakter des Ganzen in Frage zu stellen nicht gut

---

[1]) S. 19 Z. 9 bis S. 20 Z. 17.

[2]) Z. 18—24.

[3]) S. 21 Z. 8—10.

[4]) S. 18 Z. 25 ff.

in demselben Brief gegeben werden. Dies geschieht denn auch in einem neuen Brief, dessen Anfang Gelegenheit gibt, in einer Art Rückschau den Briefcharakter beider Aufzeichnungen zu betonen.[1]) Wir sehen also, daß in der Darstellung die beiden Tendenzen der Mitteilung und der Äußerung zu einem eigenen Kompromiß geführt haben: zunächst einmal zu einer Zerlegung der Begebenheit und ihrer Verteilung auf zwei Briefe. Es ließ sich, wie es scheint, dergestalt am leichtesten eine Verschmelzung beider Tendenzen bewerkstelligen. Auch da nun wo die Begebenheit dominiert erscheint der Erzähler nicht als unbeteiligter Dritter sondern gilt mittels seiner in der Erzählung selbst ihm zufallenden Rolle als derjenige, dem jede Einzelheit zum Erlebnis wurde. Die Vorstellung von dem Schreiber des Briefes zeigt ihre Veränderlichkeit: bald zeigt sie den handelnden sprechenden Menschen, und alles, was erzählt wird, wirft Licht und Schatten auf ihn zurück, bald ist sie nur als allgemeine Vorstellung seines Wesens wirksam und gibt ihrerseits dem Erzählten Bedeutung und Ziel.

Die Verflechtung von Mitteilung und Äußerung zeigt sich in folgenden Einzelzügen. In dem Brief vom 27. Mai handelt es sich zunächst um ein Gespräch. Die Worte der Frau werden in direkter Rede, wie sie gesprochen haben mag, wiedergegeben. Naturgemäß tritt derweil die Vorstellung der Sprechenden in den Vordergrund und soll es auch, denn dies ist der Zweck direkter Rede. Nicht aber soll das Bewußtsein, eine Erzählung zu lesen, und ebenso die Geltung als Erlebnis des Schreibers verschwinden. Wir sollen den zuhörenden Werther nicht aus den Augen verlieren, sollen eigentlich mit seinen Ohren hören. Daher wird die direkte Rede durch bestätigende Zwischenbemerkungen des Briefschreibers unterbrochen[2]) und späterhin in indirekte Rede und Erzählung verwandelt,[3]) um erst den Schluß wieder in direkter Rede zu geben.[4]) In dem gleichen Sinne ist der zweite Absatz des Briefes wirksam: er interpretiert und zeigt die Physiognomie der Begebenheit als Erlebnis des Briefschreibers. Dies aber spricht um so deutlicher, als die patriarchalische Grundstimmung, die Werther in dieser Begebenheit sucht, bereits in mehreren Briefen und auf mannigfache Weise zur Geltung kam. So erscheint nun beispielsweise der Brief

[1]) S. 19 Z. 6—10.
[2]) S. 19 Z .23—25.
[3]) S. 20 Z. 2—9.
[4]) Z. 9—13.

vom 22. Mai mit seinen Reflexionen als eine Vorbereitung zu diesem. Es ist, wie wenn ein Erzähler eine Szene mit Betrachtungen einführt, die ihr von vornherein eine gute Aufnahme sichern sollen. So erfüllt dort der Ausdruckswert eine architektonische Funktion für die Auffassung der Brieferzählung.

Aber der Erlebnischarakter wird nicht nur durch die inhaltlich bestimmten Elemente entwickelt. Der Rhythmus der Sätze, das Tempo, scheinen nach der gleichen Richtung wirksam. Nur ist es schwer, diese Momente in der schriftlichen Aufzeichnung zu übermitteln. Man muß jeden an seine eigenen Erlebnisse verweisen. Mir will es scheinen, als werde eine Erzählung mit starkem Erlebnischarakter schneller gelesen. Aber inwieweit dies nun selbst erst eine Wirkung einer solchen Auffassung oder umgekehrt das schnellere Tempo den Erlebnischarakter fördert, ist schwer zu entscheiden. Immerhin ist in der Gestaltung der Sätze einiges, was für die Beschleunigung der Sätze verantwortlich gemacht werden darf oder wenigstens einer Beschleunigung der Tempos entgegenkommt. Dahin gehörten die fast als Parenthesen zu lesenden Zwischenbemerkungen des Briefschreibers.[1]) Parenthesen werden, um den Zusammenhang nicht zu verlieren, meistens schneller gelesen. Ähnlich wirken eingeschobene Relativsätze wie: „Da kommt gegen Abend eine junge Frau auf die Kinder los, die sich indes nicht gerührt hatten, mit einem Körbchen am Arm. . .“[2]) Aber es ist, wie gesagt, mit der Hervorhebung solcher Einzelzüge eine mißliche Sache. Die Wechselwirkung, in der sich Auffassung, Text und Vortrag, befinden, läßt es unentschieden, inwieweit jedes von ihnen bedingt oder bedingend ist. Was man sieht, ist lediglich das Aufeinanderangewiesensein der verschiedenen Elemente.

Der Brief vom 30. Mai.

Der folgende Brief vom 30. Mai, erst der 2. Ausgabe des „Werther“ angehörend, erzählt die Begegnung mit dem Bauernburschen. Auch hier ist, so wichtig auch im weiteren Verlauf die Begebenheit ist, vor allem bedeutsam, was Werther dabei fühlt und denkt. Dementsprechend ist die Erzählung des Zusammentreffens

[1]) S. 19 Z. 23, 24 u. 25.
[2]) S. 19 Z. 11—15.

eingeleitet durch subjektive Betrachtung.[1]) Sobald dann das Wesentliche kurz und eilig mitgeteilt ist,[2]) sobald es der Stoff gewissermaßen hergibt, wird ein lebhaftes Gefühl über das Erlebte geäußert. So sehr steht dies hier im Vordergrunde, daß die Worte des Bauernburschen ziemlich summarisch indirekt gegeben werden und Sätze wie: „Sie sei nicht mehr jung, sagte er, sie sei von ihrem Manne übel gehalten worden, wolle nicht mehr heiraten" den eigentlichen Erzählungsstoff genügend wiedergeben.

Wie in dem vorhergehenden Brief der Schluß als nachträgliche Bemerkung seinen eigenen Formwert besitzt, so erscheint auch hier der letzte Absatz als eine Reflexion, die zwar in ihrer Bildung und Selbstwiderlegung den spontanen Charakter persönlicher Äußerung trägt, aber doch gegenüber dem Vorhergehenden sich in ähnlicher Weise verselbständigend, eher als Bemerkung des „Briefschreibers" als des Erzählers zu gelten hat. Auch hier wird wieder auf das Ganze des erzählten Erlebnisses hingewiesen — was bei der steigenden Erregung, mit der Werther erzählt hat, als eine Art von Ausgleich zwischen der Begebenheit an sich und Werthers leidenschaftlicher Anteilnahme wohl am Platze ist. Erwähnt sei außerdem, wie bei aller Erregung des Schreibers die Beziehung zu dem Empfänger hier nicht verloren geht, indem die Sätze sich teilweise unmittelbar an ihn wenden.[3])

Die Briefe vom 16. und 19. Junius.

Diese Briefe können in der Eigenart ihrer Struktur nur aus dem Zusammenhang des Ganzen verstanden werden: aus der Funktion, die sie erfüllen. In ihnen wird Werthers Begegnung mit Lotte erzählt. Sie gelten also der Einführung der zweiten Hauptperson und so ist für ihre Gestaltung in Betracht zu ziehen, was in der vorausgeschickten Übersicht über die der Briefform des Werther innewohnende Gefahr einer Einseitigkeit der Darstellung gesagt wurde.

Lotte, ihr Wesen und ihre Erscheinung, ist sozusagen der zweite Brennpunkt, der die Ellipse der Handlung in ihrem Verlauf bestimmt, wir dürfen sie nicht nur mit Werthers

[1]) S. 21 Z. 11—20.
[2]) S. 22 Z. 4—16.
[3]) S. 21 Z. 12, 21f., 25, S. 22 Z. 21, Z. 23 S. 23 Z. 11.

Augen sehen, sie hat neben ihm selbständige Bedeutung. So verlangt es die Komposition der Dichtung. Als Problem der Briefgestaltung gefaßt, heißt dies: es darf in den Briefen das Erlebnis die Begebenheit nicht verdrängen und soweit sich die Begebenheit zu Situationen verdichtet, müssen diese in erster Linie Lotte zugute kommen, denn gerade das der Situation eigene losgelöste, selbständige Dasein kann Lottes Bild mit wenigen deutlichen Zügen in seiner Eigenbedeutung festlegen. Bei alledem darf aber doch auch Werthers Erlebnis nicht etwa nebenbei behandelt werden. Es versteht sich von selbst, daß es aus jeder Zeile spricht und sprechen muß. Äußerung und Begebenheit, dramatische und epische Vorstellungsbildung, müssen auch hier einen durch den darstellerischen Zusammenhang des Ganzen diktierten Kompromiß abschließen. Sehen wir zu, wie er gelingt. Der Ausgleich dieser Gegensätze wird derart geleistet, daß Anfang und Ende dem Erlebnis, die größere Mitte der Begebenheit, zugute kommen. Offenbar ist dies die beste Lösung des Problems. Ist Lotte einmal in die Begebenheit eingeführt, so muß, soll sich ihr Bild entfalten, das Erlebnis einigermaßen zurücktreten. Also war es gut, dessen Hauptakzente vorauszulegen. So wird einerseits eine ausgezeichnete Vorbereitung der dann zu erzählenden Ereignisse gewonnen, so können diese andrerseits in ihrer ganzen Eigenbedeutung durchgeführt werden und doch, da es im Anfang so stark betont wurde, das Erlebnis, ohne viel Wesens davon zu machen, als ein leiser Oberton überall mitschwingen. Jedes Detail kann gelten, denn jedes trägt nun in sich eine geheime Beziehung zu dem Erzähler. Ist der Vorstellungsverlauf mit den Bildern der Situationen, in denen Lotte dominierte, gesättigt, so gewinnt auf die natürlichste Art das Erlebnis wieder die Oberhand, und mit der ganzen Leuchtkraft der nur ihm eigenen Farben, gleich dem Abendrot eines ereignisreichen Tages, steigert es das Ganze zu einer einzigartigen Bedeutung.

Dementsprechend gliedert sich der Brief des 16. Junius in drei Teile. Das erste Stück von S. 23 Z. 23 bis S. 25 Z. 6, das zweite von S. 25 Z. 7 bis S. 36 Z. 6, das dritte von S. 36 Z. 6 bis S. 37 Z. 2. Der Brief vom 19. Junius verhält sich zu dem vorhergehenden ähnlich wie der vom 27. Mai zu dem vom 26. Mai. Auch hier ist eine Zerlegung der Begebenheit das Mittel, ihren Eigenwert und ihren Erlebniswert nebeneinander und unverkürzt zur Geltung zu bringen. Im übrigen ist nicht viel darüber zu sagen. Das Erlebnis spricht deutlich und unmittelbar aus der Fügung der Sätze. Wie

sollte es auch nicht, da schließlich alles in ihm nachwirkt, was der Brief des 16. Junius geboten hat. Zu Anfang wird ähnlich wie im Brief vom 27. Mai die Tatsache des Briefes betont.

Wichtiger ist der Brief vom 16. Junius. Wir beginnen mit der Analyse der einzelnen Stücke. Das erste Stück enthält alle Momente eines als Seelenäußerung gestalteten Briefes: Formwerte des Briefes und Anweisungen rein dramatischer Auffassung. Nichts hat Bedeutung an sich, alles lebt in der Geste. Ungeordnete spontane Ausbrüche freudiger Erregung, die in schneller Aufeinanderfolge sich widersprechen und im Widerspruch ergänzen, von denen keiner den anderen gelten läßt und doch jeder den anderen bestätigt, verwachsen zu dem einheitlichen Ausdruck einer freudigen Leidenschaft, die jeden Augenblick bereit, jede Grenze zu überschwärmen, sich jeden Augenblick neue gebiert. So sehr dient alles dem rein dramatischen Ausdruck dieser Seelenverfassung, daß sich ihr die Tatsache des Briefes selbst unterordnet: das Briefschreiben erfüllt als eine spezifische Handlung mit eigenem Ausdruckswert dramatische Funktion. Diese Geltung kommt gleich den ersten Worten zu: „Warum ich Dir nicht schreibe?“ und weiterhin mit immer stärkerem, rein dramatischem Akzent [1]), bis sie in der Handlung selbst gipfelt. [2]) Daß diese Darstellungsform die stärkste Geltung der Aufzeichnung als Brief voraussetzt, liegt auf der Hand. Die gleichen Stellen sind gleichzeitig Formwerte des Briefes und einer dramatischen Auffassung, außerdem auch Ausdruckswerte und schöpfen aus diesem Ineinander ihre beste Kraft.

Das zweite Stück bringt nun die Erzählung mit weitgehender Verselbständigung des Erzählten und zwar mit um so weitrer, je mehr Lotte die Situation beherrscht. Unter diesem Gesichtspunkt läßt sich die erzählende Partie in zwei Abschnitte zerlegen. Der erste läßt Werther als handelnde Person und als Erzähler immerhin noch neben Lotte deutlich zur Geltung kommen, der zweite objektiviert das Erzählte von dem Erzähler in höherem Maße und läßt Lotte beherrschend hervortreten. Ich rechne den ersten von S. 25 Z. 7 bis S. 34 Z. 14, den zweiten von S. 34 Z. 14 bis S. 36 Z. 6.

Beiden ist gemeinsam die lockere Anordnung der einzelnen Glieder der Begebenheit, die liebevolle Ausführung mancher Details,

---

[1]) S. 24 Z. 6 Z. 20.

[2]) Z. 25 bis 27.

die genaue Wiedergabe einzelner Reden und Gespräche. Es herrscht die Freiheit und Abrundung der Novelle. Verschieden ist das Maß der Objektivierung des Erzählten. Doch handelt es sich um geringe Differenzen des Stils: hier wie dort bleibt das Erzählte doch in gewissem Sinne das Erlebnis des Erzählers und eben weil es dies ist, bis in das kleinste Detail, deshalb darf sich eine fast künstlerische Freude an der Schilderung hervortun und die Entfaltung der in der Situation gelegenen Werte der Darstellung bewirken, ohne den Briefcharakter zu verletzen. Diese Freiheit der Bewegung verdankt die Darstellung in erster Linie dem vorausgehenden Stück mit seiner starken Betonung des Erlebnisses: dieser Akkord, so volltönig angeschlagen, klingt nach bis zum Ende des Briefes. Er schafft die für die Auffassung der nun folgenden epischen Mannigfaltigkeit notwendige dauernde Disposition der Auffassung: nicht reine Erzählung sondern eine Brieferzählung zu lesen. Doch finden sich in der erzählenden Partie ebenfalls Momente, die bestimmt erscheinen, ihre architektonische Funktion in dieser Richtung zu entfalten. Dahin sind in erster Linie zu rechnen die Äußerungen der innigen Anteilnahme des Briefschreibers an den Vorfällen und Begebenheiten. Die wichtigeren sind diese: S. 26 Z. 18 u. 19; S. 27 Z. 12—14; S. 29 Z. 3—8; S. 30 Z. 17; S. 31 Z. 4; S. 31 Z. 15 bis Z. 22; S. 32 Z. 11—13, Z. 21 bis 28; S. 33 Z. 10—11, Z. 26 bis S. 34 Z. 2. Weiterhin eine Bemerkung, die mir eher dem „Briefschreiber" als dem „Erzähler" zu gehören scheint (S. 31 Z. 6). Schließlich und nicht zum wenigsten die beiden Anmerkungen des Herausgebers S. 29 und S. 30. Sie betonen die Briefform und wirken, da Brief- und Erlebnischarakter ein gemeinsames Gegengewicht gegen die rein epische Auffassung des Erzählten bilden, zur Einhaltung der Grundtendenz der Auffassung zusammen.

Was nun den Unterschied der in dem epischen Mittelstück unterschiedenen Abschnitte betrifft, so tritt er deutlich genug zutage. Einmal in der Struktur der mitgeteilten Begebenheit. Wenn Werther Lotte abholt und der häuslichen Szene der Vesperbrotverteilung zusieht, oder wenn Lotte mit ihm über Romane spricht, oder Werther sich beim Tanze um sie bemüht, so kommt er ganz natürlich neben Lotte zur Geltung. In dem zweiten Abschnitt dagegen, wo das Gewitter in seinen Wirkungen geschildert wird, ist er sozusagen einer unter Vielen und Lotte beherrscht allein die Situation. Zum anderen aber ist auch die Gestaltung hier und

dort eine andere: Mit einer Breite, die der des reinen unbeteiligten Erzählers nahe kommt, werden die Wirkungen des Gewitters auf die Gäste geschildert — Einzelheiten, die das Gemüt des Briefschreibers weder direkt noch indirekt irgend etwas angehen, als kontrastierende Elemente zu Lottes Benehmen aber Bedeutung haben und lediglich dem Interesse des Erzählers an der Situation ihre Ausführung verdanken. Dagegen fehlt es an den in dem ersten Abschnitt so häufigen Äußerungen des persönlichen Anteils des Erzählers an den Begebenheiten. Besonders bezeichnend aber ist die Einleitung dieser zweiten Partie durch einen allgemeinen Satz, wie ihn wohl ein Romandichter an den Anfang einer vielgliedrigen Schilderung stellt, um in der Mannigfaltigkeit die Einheit leichter zu wahren, nicht aber der von seinen Erlebnissen erregte Werther in so schöner und ausführlicher Gemessenheit bildet, um dann ebenso betrachtsam fortzufahren: „Diesen Ursachen muß ich die wunderlichen Grimassen zuschreiben .....“[1]) Hier ist die Brieferzählung fast zur reinen Erzählung geworden. Wir wissen, warum: Die Situation soll ihre darstellerischen Werte ganz und gar dem Bilde dienstbar halten, das der Leser von Lotte empfängt.

Aber der Brief darf nicht in dieser rein epischen Erweiterung schließen: der Briefcharakter, die Bedeutung als Erlebnis verlangen eine Annäherung von Erzähltem und Erzähler. So verengert sich denn die Situation wieder auf Lotte und Werther und in dem Maße, als dies geschieht, die Begebenheit wieder ihre Struktur ändert, wird auch der Stil des Briefes ein anderer. Die epischen Werte werden immer schwächer, die dramatischen immer stärker, bis sie sich schließlich fast zu einem Monolog des Briefschreibers verdichten. Mit welcher Kürze wird nun der übrige Teil der Gesellschaft abgefertigt S. 36 Z. 7, während einer stimmungsvollen Schilderung der Landschaft nach dem Gewitter vier Zeilen gelten Z. 14—17! Entsprechend wechselt auch die Sprache. Sie steigert sich schnell zu dem Ausdruck persönlichen Erlebens. Die Sätze sind kurz und gleichartig, fast aufgeregt. So besonders Z. 17—21. An Stelle der sachlichen Erzählung von Vergangenem äußert sich die Reminiszenz, bis schließlich ihr Stimmungsgehalt den Erzähler überwältigt und dieser, Brief und Empfänger aus den Augen verlierend, monologisiert. Nun erst ist der Kreis von Gefühlen, Stimmungen und Anschauungen, durch welche uns das Erlebnis Werthers

---

[1]) S. 34 Z. 21.

hindurchführt, geschlossen. Es ist, denke ich, deutlich geworden, wie ein Teil den anderen in seiner Eigentümlichkeit gelten läßt, ja seine Entfaltung fördert.

Wie sehr aber gerade in diesem Briefe architektonische und Ausdruckswerte ineinanderarbeiten, offenbart sich, wenn wir ihn als Ganzes zu dem Charakter seines Verfassers in Beziehung setzen. Werther, anfangs außer stande, „in der Ordnung zu erzählen". findet, nachdem er den Faden der Erzählung glücklich angesponnen, an der Erzählung selbst Gefallen. Er verweilt mit einer leicht verständlichen Zärtlichkeit auch bei dem Geringfügigsten, was zu Lotte Beziehung hat. Empfänglich und leicht bestimmbar wie er ist, lebt er nun ganz im Erzählen und entwickelt, wie ein Novellist, die Begebenheit. Er überläßt sich gewissermaßen dem in ihr liegenden Zuge und scheint aus einer Art künstlerischer Freude am Darstellen selbst zu erzählen. Aber ein Augenblick stark persönlicher Erinnerung ruft mit einem Mal die Gefühle eines leicht erregbaren Gemütes zu vollem Bewußtwerden wach, Erzähler und Erzähltes verschmelzen in dem lebendig gegenwärtigen Gefühl und was eben noch als ein Vergangenes galt, erfährt eine Wiederbelebung und füllt die Gegenwart des Briefschreibers in schneller Steigerung übermächtig aus. Ein spontaner Ausruf, ein Wort markiert diesen Wechsel: der Gegenstand hat sich in den Zustand verwandelt — „der Künstler" ist im „Menschen" untergegangen, der Erzähler ist überwältigt.

Die Gestaltung unseres Briefes ist ein treuer Spiegel dieses seelischen Prozesses: erst Äußerung, dann Brieferzählung, dann fast reine Erzählung, darauf erregtere Brieferzählung, schließlich Monolog. In Werther steckt ein gut Teil latenten Künstlertums: Der Brief ist ihm eine willkommene, zu nichts verpflichtende, zwanglose Form seiner Betätigung. Er befriedigt den künstlerischen Impuls und stellt an seine objektivierende Kraft weiter keine Anforderungen. Wie es der Augenblick bringt, kann er sich von seinem Gefühl tragen lassen und hat in dem Brief die Möglichkeit seiner spontanen Äußerung. So geschieht es am Ende des Briefes. Denkt man an jenen von GOETHE beifällig aufgenommenen Ausspruch AMPÈRE's,[1] der den „Tasso" einen „gesteigerten Werther" nennt, so offenbart sich, welche tiefe charakterisierende Bedeutung diesem Briefe in seiner nunmehr analysierten Gestaltung zukommt. Es bedarf keines

---

[1]) S. GRÄF S. 684, 15.

erneuten Hinweises, daß dies nicht irgend welchen abstrahierten Ausdruckswerten zukommt, sondern nur dem Ineinanderwirken aller jener Einzelelemente, die wir als eine Bedingtheit von Ausdrucks- und Formwert zu erfassen versuchen.

Der Brief vom 21. und 29. Junius.

Der Brief vom 21. Junius enthält keine Brieferzählung. Wir erfahren zwar einiges Neue über Werthers Lebensführung, doch alles ist aufgelöst in Reflexion und Betrachtung. Es wird nicht mitgeteilt seiner selbst wegen, die sprachliche Form weist schon darauf hin, daß es nur Elemente von Gedanken sind, nicht Stücke einer Erzählung. Es spricht nur der Briefschreiber, nicht der Erzähler.

Reflexion und Erzählungsinhalt trennen sich dagegen im folgenden Brief vom 29. Junius. Den Bericht des Spiels mit Lottes jüngeren Geschwistern leitet ein nur aus dem Datum des Briefes verständliches „Vorgestern" ein, dann folgt die Erzählung nicht übermäßig lang, auch nicht besonders ausführlich, das Nötigste mitteilend und einige charakterisierende Bemerkungen einflechtend, daran reiht sich die dadurch veranlaßte Reflexion über die Kinder. Der Empfänger wird häufig angeredet.

Der Brief vom 1. Julius.

Dieser Brief bietet wiederum eine längere Brieferzählung. In seinem Aufbau ähnelt er insofern dem vom 16. Junius, als die Mitte einen mehr epischen, der Schluß einen rein dramatischen Charakter der Vorstellungsbildung zur Geltung kommen läßt. Auch hier soll die Begebenheit an sich — in der Komposition des ganzen Werkes eine Episode — einigermaßen für sich und nur in einer bestimmten, gegen Schluß immer deutlicher werdenden Beziehung als Erlebnis des Briefschreibers gelten. Diese Sachlage spitzt sich für die Gestaltung zu dem Problem der Wiedergabe eines Gesprächs und einiger weiter sich ausdehnenden Reden zu. Will man Teile unterscheiden, obgleich sie sich hier nicht mit der gleichen Deutlichkeit herausheben lassen wie in dem Brief des 16. Junius, so mag man den ersten vorbereitenden: Abschnitt von S. 42 Z. 1 bis S. 43 Z. 1, den zweiten vorwiegend epischen Charakters von S. 43 Z. 2 bis

S. 47 Z. 15, den dritten mehr und mehr dramatischen von S. 47 Z. 16 bis S. 48 Z. 18 gelten lassen.

Machen wir uns die Bedingungen einer durch die Übermittlung eines Gesprächs einigermaßen zu verselbständigen Begebenheit klar, so fordert eine solche Wiedergabe im allgemeinen einen objektiven d. h. Dinge und Menschen in ihrer Eigenheit gelten lassenden Erzähler. Der Briefschreiber muß daher, wenn anders die epische Partie aus dem ideellen Rahmen des Briefes nicht herausfallen soll, im allgemeinen so zurücktreten können, wie ein Erzähler, ohne aber der Kontinuität der Briefform als wirksamer Grundtendenz unserer Auffassung Abbruch zu tun. Das heißt also auf den in Rede stehenden Brief übertragen: es müssen zwar hier wie auch sonst Formwerte der Briefform geboten werden, aber sie dürfen nicht wie etwa im Anfang des Briefes vom 16. Junius in der Hervorkehrung eines starken persönlichen Anteils des Briefschreibers bestehen. Andere Formwerte müssen gesucht werden. Ist dann zwischen dem Briefschreiber und dem Erzähler ein Ausgleich gefunden, stehen sie zu den behandelten Dingen gewissermaßen in der gleichen Distanz, dann sind, wird nun mit der detaillierten Wiedergabe der Ereignisse und Gespräche begonnen, Formwerte der Erzählung (d. h. Elemente, die alles als erzählt der Auffassung des Lesers übermitteln) gleichzeitig Formwerte des Briefes. Wird dann gegen Schluß das Verhältnis des Erzählers zu dem Erzählten ein intimeres, so fügt sich dies selbstverständlich auf das Beste dem Wesen des Briefes, um in dem rein dramatischen Schluß hier wie auch sonst ein Gegengewicht gegen das Erzählungsmäßige zu bilden und den Brief als Äußerung zu akzentuieren.

Ich beginne mit der Analyse. Dem ersten Stück von S. 42 Z. 1 bis S. 43 Z. 1 fällt im wesentlichen die Aufgabe zu, die Briefform, wie sie dem Folgenden not tut, aufzubauen. Hier erscheint wichtig der Anfang Z. 1 bis 8. Das ist inhaltlich ein durchaus Selbständiges. Indem es hier voraus geschildert wird, entspricht es dem Wesen des Briefes; denn ein solcher bildet inhaltlich selten ein Ganzes. Weiter: die durchaus briefmäßige Zeitangabe „vorige Woche“ Z. 8, die Anrede des Empfängers Z. 21 und die gelegentliche Vertauschung des „Ich“ des Erzählers mit dem „Wir“ Z. 12. Das Verhältnis zu der Begebenheit wird erzählungsmäßiger. Nur e i n e durchaus persönliche Bemerkung enthält diese Einleitung Z. 1 bis 3, doch macht sie mehr den Eindruck einer Assoziation zu der im zweiten Satz mitgeteilten Nachricht, als daß sie irgendwie

beherrschend nachwirkte. Sie gehört ja sachlich auch nicht zu dem Folgenden. Sie ist, was Stendhal in der Sprache seiner Aphorismen über die Liebe „une cristallisation“ nennt: „l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'object aimé a de nouvelles perfections“.

Nun folgt in zwei Absätzen die epische Partie: das Gespräch über die Nußbäume und das über die üble Laune. In beiden ist vor allem bemerkenswert, wie der Fluß der Rede unterbrochen wird durch erzählende Bemerkungen. Es sind folgende Stellen: S. 43 Z. 17—19 (22), S. 44 Z. 26, S. 45 Z. 5, Z. 7, Z. 8, Z. 10, Z. 15, Z. 21—24, Z. 25, S. 46 Z. 3—6, Z. 7, Z. 10, Z. 13—16, Z. 18, S. 47 Z. 6—9.

Wichtig als architektonischer Wert der Erzählung erscheinen mir vor allem die folgenden: Die Lobrede des alten Pfarrers auf die Nußbäume wird durch Lottes Frage nach der Tochter unterbrochen. S. 43 Z. 17—19 und in indirekter Rede weitergeführt Z. 19—22. In dem Gespräch über schlechte Laune wird Rede und Gegenrede erzählungsmäßig eingeführt, auch einmal statt der Rede die Tatsache vermerkt, S. 44 Z. 8. Besonders lehrreich aber ist die Unterbrechung, die der Erzähler seiner eigenen Rede zuteil werden läßt S. 46 Z. 3—6 und die Erwähnung der kleinen Nebenumstände, die das Gespräch begleiten und hemmend S. 46 Z. 13 bis 16 oder beschleunigend S. 47 Z. 6—9 eingreifen.

Daneben gelten auch einige als spezifische Formwerte des Briefes, so die persönlichere Bemerkung über die Pfarrerstochter S. 43 Z. 25 und die über ihren Verlobten S. 44 Z. 4, Z. 10 („des Herren“), Z. 14, Z. 20, die Bemerkung in Klammer S. 43 Z. 28, die Anmerkung des Herausgebers zu S. 46 Z. 9. Diese Unterbrechungen — das natürlichste Mittel der Erzählung — verleihen der Partie einen durchaus epischen Rhythmus des Vorstellungsverlaufs, nichts scheint zu drängen und auf ein bestimmtes Ziel hinzuarbeiten, es ist eine Entfaltung aus dem eigenen Reichtum der Begebenheit ohne besonderes Dazutun des Briefschreibers doch ganz und gar im Charakter des Briefes.

Anders nun die Schlußpartie. Hat nicht der Einsatz schon einen anderen Klang? S. 47 Z. 16—19. Man kann finden, daß auch dieser schon etwas vorbereitet wird. In der Tat ist die letzte Zwischenbemerkung des Erzählers S. 47 Z. 6—9 in der Färbung persönlicher als die früheren. Aber nun erst macht sich in dem Ablauf der Vorstellungen, in der Fügung der Sätze ein anderer

lebhafterer Rhythmus geltend. Gehört auch alles, was berichtet wird, der Vergangenheit an, so weist es doch unmittelbar in die Gegenwart des Briefschreibens. Es ist, als vernehme man nun deutlicher den Klang von Werthers Stimme. Ist es, um eine Einzelheit herauszugreifen, nur einer auf diese Dinge besonders gerichteten Aufmerksamkeit des analysierenden Ästhetikers zuzuschreiben, daß das „rief ich aus“ S. 47 Z. 20, womit Werther den Schlußpassus seiner Rede einleitet, die Auffassung des folgenden beherrscht, oder ist dies bei jedem Lesen der Fall? Die epischen Werte verblassen, die dramatischen treten mehr und mehr hervor S. 47 Z. 17, S. 48 Z. 16. Sagt es nicht schon die einführende Bemerkung S. 47 Z. 16—19 deutlich genug, daß das folgende als ein Erlebnis Werthers zu gelten hat? Und so bestätigt es der letzte Absatz S. 48 Z. 10—14. Aber alles dies ist noch, wenn auch stark persönliches Erlebnis, Erzählung. Erst die letzten Worte: „O der Engel! Um deinetwillen muß ich leben!“ geben den monologischen Schluß des Briefes und heben hervor, was schließlich als der Refrain aller Briefe im Leser vieltönig widerklingt: Werthers Leidenschaft.

Der Brief vom 6. Juli.

In dem starken Herauskehren persönlicher Werte ist diese Erzählung als Brieferzählung leicht kenntlich.

Ein einleitender Satz verwandten Inhalts wie der erste im Brief vom 1. Julius hat für diesen Brief den gleichen Formwert wie jener für den früheren: er bereichert den Inhalt.[1])

Dann folgt die Brieferzählung. Alles wird ins Persönliche gewendet, die Begebenheit muß gewissermaßen ihr Gesicht dem Briefschreiber zuwenden: der Brunnen, den wir schon kennen, erscheint als der Lieblingsplatz Werthers,[2]) die Erzählung, wie Malchen Wasser holt, wird durch eine auf Lotte bezügliche Bemerkung unterbrochen,[3]) und der Schluß der Geschichte wird in einem längeren Satze überhaupt nicht mehr als Begebenheit sondern als Erlebnis des Briefschreibers gegeben: „Wie ich so dastand und zusah, ...“[4]) Wie sehr eine kleine Änderung der Satzfügung diesen Charakter zu ändern vermag, dafür hier ein kleines Beispiel:

---

[1]) S. 48 Z. 20—23.
[2]) S. 49 Z. 1—7.
[3]) Z. 9 u. 10.
[4]) S. 49 Z. 23 bis S. 50 Z. 6.

Die Weimarer Ausgabe schreibt, dem Text der 2. Ausgabe folgend: „. . . an den Brunnen, der mir so wert und nun tausendmal werter ist. Lotte setzte sich auf's Mäuerchen, wir standen vor ihr“.[1]) Die erste Ausgabe enthielt:[2]) „. . . an den Brunnen, der mir so wert ist und nun tausendmal werter ward, als Lotte sich auf's Mäuergen setzte“. Die Verselbständigung des letzten Satzes entspricht mehr der Geltung als Begebenheit, die Verbindung mit dem früheren, der als Erlebnis. In diesem Sinne ist das letzte Stück der Erzählung überhaupt Erlebnis.

Der Brief vom 8. Juli.

Er ist noch Erzählung. Werther will erzählen. Darauf weist die nur aus dieser Absicht verständliche Zwischenbemerkung: „Daß ich kurz bin“.[3]) Aber der unvermittelte Anfang, der als bekannt voraussetzt, was erst erzählt werden soll[4]), die mehr in einzelnen Ausrufen als erzählenden Sätzen mitgeteilten Vorgänge[5]) zeigen, daß die Wiedererzählung fast eine Wiederholung ist in jenen wechselnden Verschlingungen von Qual und Lust, die bei dem Erlebnis selbst Werthers Herz bewegten. Dank der Anreden des Empfängers und der eingestreuten „szenischen Bemerkung“[6]) wird die Aufzeichnung als Brief gelesen, nicht als Tagebuchreminiszenz. Aber der Freund ist mehr Anlaß als Gegenstand des Briefes.

Der Brief vom 11. Julius.

Hier wird ein „wunderbarer Vorfall“ mitgeteilt. Er besteht in der Aussprache einer Sterbenden, mitgeteilt in direkter Rede. Ist die Rede zu Ende, ist es die Erzählung auch. Sie wird durch nichts unterbrochen, was die Auffassung auf das Erzähltsein oder auf den Briefschreiber hinlenkte. Ist es überhaupt eine Brieferzählung? Ist es nicht eine Begebenheit, streng epische Vorstellungsbildung? Ganz gewiß ist es dies und soll es auch sein: dafür spricht die breite Einführung der Rede mit „und redete ihn also an“ statt eines einfachen „sagte sie“, und das, wie mir scheint,

---

[1]) S. 48 Z. 27 f.
[2]) Vgl. W. A. Lesarten S. 372.
[3]) S. 51 Z. 1.
[4]) S. 50 Z. 22 u. 23.
[5]) S. 51 Z. 2—13.
[6]) S. 51 Z. 1.

langsamere, die Sätze aus der rhythmischen Einheit des Briefes verselbständigende Tempo der Rede. Aber die Erzählung ist darum doch briefmäßig. Dies verdankt sie einem sehr einfachen Kunstgriff. Wenn jemand in einem Brief etwas erzählt und dies mit den Worten einleitet: „Ich will Dir etwas erzählen", so wird, mag auch das folgende rein als Begebenheit ohne irgend eine Beziehung zu dem Schreiber gelten, doch die Erzählung durchaus briefmäßig sein: „Erzähler" und „Briefschreiber" sind durch den einleitenden Satz einfach gleichgesetzt. Nicht anders ist es hier. Die ersten Zeilen enthalten den Hinweis auf den „wunderbaren Vorfall"[1]). Nun kann er in seiner Eigenbedeutung d. h als Begebenheit gelten, ohne den Briefcharakter, selbst wenn er sich wie im Werther gerade auf dem Erlebnis aufbaut, zu vergewaltigen. Im übrigen enthält Anfang, Mitte und Schluß des Briefes in einer Beziehung zu Lotte ein persönliches Element und darin einen Formwert des Briefes.[2]) Dieser Brief wird in der eigentümlichen starken Geltung der Begebenheit aus dem Zusammenhang der Brieffolge zu verstehen sein. Wir werden seine Bedeutung bei der Betrachtung der Episoden kennen lernen. (S. 215, 220).

Die nun folgenden Briefe vom 13., 16., 18., 19., 20., 24., 26., 30. Julius, 8., 10. August enthalten mehr oder minder reine Äußerungen, jedenfalls nicht Erzählungen. Sie gelangen an späterer Stelle zur Erörterung. Zwar mag in ihnen das eine oder andere für den Zusammenhang und den Fortschritt der Handlung Wichtige mitgeteilt sein, doch ist für uns nicht entscheidend, daß, sondern wie es übermittelt wird, und da läßt sich von einer epischen Vorstellungsbildung in diesen Briefen nicht eben viel vermerken. Tatsachen, wie sie in diesen Briefen gegeben werden, bilden nur den Anlaß, nicht den Gegenstand des Briefes, die Leidenschaftlichkeit der Gefühle trägt den Briefschreiber alsbald darüber hinweg in die weitere Welt seiner Stimmungen.

Andere Briefe gelten uns eher als Betrachtungen — aus gleichen Gründen: der in ihnen steckende Sachgehalt gibt mehr Gelegenheit zu den Gedanken als daß er selbst ihr Ziel wäre.

Selbst der Brief, in dem Alberts Ankunft gemeldet wird — eine entschieden wichtige Tatsache in der Gesamtstruktur — trägt nur in geringem Grade epischen Charakter. Zwar wird auch einiges

---

[1]) S. 52 Z. 4.

[2]) S. 52 Z. 1—5, Z. 10, S. 53 Z. 6—14.

über Albert darin gesagt[1]), aber in der Hauptsache beschäftigt sich der Brief in der Form von Betrachtung und Stimmungsäußerung mit Werthers Verhältnis zu Albert und dieser Grundton wird — in einer für die Einführung Alberts in das Gefüge der Handlung (s. S. 220) übrigens grandios einfachen Art — gleich bei Beginn des Briefes angeschlagen: „Albert ist angekommen und ich werde gehen". Bringt der Schluß dieses Briefes auch etwas, was halb und halb als Erzählung gelten könnte[2]) und isoliert auch sicherlich als solche anzusehen wäre, so ist doch der Zusammenhang des ganzen Raisonnements des Briefes zu deutlich, um diesem Stück irgendwie selbständigere epische Bedeutung in dem Verlauf unserer Auffassung zuzusprechen.

Der Brief vom 12. August.

Dieser Brief ist in seiner Gestaltung wie der vom 16. Juni aus dem Aufbau des Ganzen zu verstehen. Galt jener der Charakteristik Lottes, so ist dieser Albert gewidmet. Hier erst und nicht in dem Brief vom 30. Julius und 10. August klärt sich sein Bild zu einer selbständigen Erscheinung neben Werther und Lotte. Und charakteristisch ist die Weise, wie dies geschieht. Die Frage, warum Albert so und nicht anders ist, gehört nicht in den Kreis unserer Untersuchung. Wir betonten in den einleitenden Ausführungen (vgl. S. 111), daß wir die Handlung des „Werther" mit allem, was sie bedingt, also auch mit den Charakteren als gegeben hinnehmen und unsere Aufmerksamkeit der Gestaltung dieses Gesamtkomplexes zuwenden. Handelt es sich also hier darum, Albert, so wie ihn der Dichter haben will, als selbständige Erscheinung zur Geltung zu bringen, so konnte dies nicht besser geschehen als wie es hier geleistet wird: in der Wiedergabe eines Gesprächs. Menschen wie Albert sind als erlebende Individuen unergiebig. Im Gegensatz zu Werther wollte ihn der Dichter tüchtig, zuverlässig, ehrlich, „der beste Mensch unter dem Himmel", aber farblos, ohne rechtes Profil als höchstens das der Alltäglichkeit. Daß er nicht in einer „Situation" dem Leser gezeigt wird, sondern in einem Gespräch, in Ansichten, Meinungen und Urteilen — diese Tatsache an sich ist bereits ein gutes Stück

---

[1]) S. 59 Z. 5—11 Z. 17—24.
[2]) S. 60 Z. 18—28.

seiner Charakteristik. Der Wiedergabe des Gesprächs ist der Brief vom 12. August gewidmet.

Gespräche können in zwiefacher Weise übermittelt werden: entweder nur nach ihrem Sachgehalt referiert oder in dem Wechsel direkter Rede reproduziert werden. Das Verhältnis des Erzählers zu dem Erzählten kann dabei sehr verschieden sein. Im allgemeinen aber läßt sich wohl annehmen, daß, je größer der Anteil seiner Person an dem Gespräch als Sprechendem ist, um so eher eine Annäherung des Erzählten an sein jetzt und hier erzählendes Ich stattfindet. Ja es kann dann wohl geschehen, daß der Erzähler, wenn er die Reden reproduziert, schließlich in der Reproduktion seiner eigenen Worte das Damals vergißt, das Gesagte schlechthin in die Gegenwart überträgt und so spricht, als habe er, was er nun sagt, noch nie so ausgesprochen. Die Worte richten sich nun nicht mehr an den ehemaligen Partner des Gesprächs, sondern an den, dem erzählt wird, in unserem Falle an den Empfänger des Briefes.

Welche Gestaltungsmöglichkeit gewählt wird, entscheiden offenbar Absicht und Ziele der Darstellung. Hier gilt es zunächst, Albert zu charakterisieren. Solange er das eigentlich Darzustellende ist, wird die Wiedergabe des Gesprächs mehr epischer Natur sein. Tritt gegen Ende des Briefes Werther in den Vordergrund, so wird Begebenheit zum Erlebnis und es fehlt nicht viel, daß Vergangenheit Gegenwart werde und Werther nicht erzählt, sondern sein Jetzt und Hier äußernd schließlich monologisiert. Daß aber diese Entwicklung erfolgt, die epische Vorstellungsbildung sich mehr und mehr in dramatische verwandelt, liegt bis zu einem gewissen Grade in der Materie des Gesprächs: sie betrifft Werther in seinem innersten Wesen. Warum aber gerade ein solcher Gegenstand zum Thema des Gesprächs gewählt wurde, mag sich einigermaßen aus der allgemeinen Tendenz erklären, alles in intime Beziehungen zu Werther zu bringen, hat aber hier noch einen besonderen Grund, der freilich erst in anderem Zusammenhang zu verdeutlichen ist.

Wollte man dementsprechend den Brief gliedern, so reicht der erste Abschnitt in seiner Intention an Albert bis zu S. 69 Z. 22. Doch ist der Übergang ein so allmählicher, daß es besser ist, von einer derartigen Trennung überhaupt abzusehen. Es ist eine allmähliche Verschiebung des Schwerpunkts, die auch da, wo sie am

[1]) S. 71 Z. 11, Z. 25 bis S. 72 Z. 3 und Z. 9 u. 10.

weitesten durchgeführt erscheint, von S. 69 Z. 23 bis S. 71 Z. 10, doch nicht die gegenteilige Tendenz völlig ausschließt. Bis zum Schluß des Briefes bleibt schließlich Albert in der Vorstellungsbildung des Briefschreibers und Erzählers gegenwärtig.[1]) Wir beginnen mit der Analyse. Solange Albert das Ziel der Wiedererzählung ist, muß — man vergleiche die Ausführungen zu dem Brief vom 1. Julius S. 158f. — Briefschreiber und Erzähler einigermaßen in einer Linie stehen d. h. er darf als die jetzt und hier schreibende Persönlichkeit sich nicht vordrängen. Andrerseits muß er doch jener im Verlauf des Gesprächs erfolgenden Entwicklung einer mehr dramatischen Gestaltung von vornherein die Möglichkeit der Entfaltung lassen. Dies leistet die einleitende Partie S. 64 bis S. 65 Z. 21. Albert wird als das Thema gleich im ersten Satz angegeben und ähnlich wie der Brief vom 11. Julius von allem Anbeginn der Zweck des Briefes in der Wiedergabe einer „Szene mit ihm" festgelegt.[1]) Darauf wird, der charakterisierenden Absicht folgend, alsbald eine längere Rede von ihm reproduziert,[2]) deren ausführliche Wiedergabe des Briefschreibers nachfolgender Kommentar[3]) rechtfertigt. So ist Albert auf das Nachdrücklichste vorgestellt. Werther dagegen kommt, eben indem er kommentiert in seiner persönlichen Beteiligung gleichfalls zur Geltung. In gleicher Richtung wirkt die Erzählung mit den Pistolen[4]) und indem sie den Anlaß zu dem nun folgenden Gespräch gibt, verbindet sie dieses von allem Anbeginn mit der Persönlichkeit Werthers. Es hängt nun ganz von dem bloßen Verlauf des Gespräches ab, wann die Wendung eintritt, wann Albert als Person der Erzählung zurück Werther hervortritt und damit zugleich die epische Auffassung einer mehr dramatischen sich nähert.

Die einleitende Partie enthält zudem noch einige Formwerte des Briefes. Eine Zeitangabe,[5]) eine Ortsangabe über die Abfassung des Briefes mit der Mitteilung einer unternommenen Fahrt ins Gebirge,[6]) dann Anreden des Empfängers.[7])

Mit Z. 22 auf S. 65 beginnt nun das Gespräch. Seine Struktur

---

[1]) S. 64 Z. 1—3.
[2]) S. 64 Z. 16 bis S. 65 Z. 4.
[3]) S. 65 Z. 5—12.
[4]) S. 65 Z. 13—21.
[5]) S. 64 Z. 2.
[6]) S. 64 Z. 5 und 6.
[7]) S. 64 Z. 6, S. 65 Z. 4 und 9.

zeigt ebenfalls die in der einleitenden Partie deutliche Doppeltendenz, Albert zu charakterisieren, und Werthers persönlichen Anteil nicht zu verkürzen: Werther spricht mehr als Albert. Dies mag, da Werther das Gespräch wiedererzählt, natürlich sein. Aber was zur Diskussion steht, ist vorerst Alberts Beurteilung von Menschen und Dingen.[1]) Es gilt also doch alles, was geboten wird, in gewisser Weise ihm und wird von der Auffassung, wenn anders die in der Einleitung dahin wirksamen Elemente ihre Funktion erfüllen, auch dementsprechend realisiert.

Die Wiedergabe des Gesprächs enthält sich der Erwähnung begleitender Nebenumstände. Es gilt hier eben nicht wie in dem Brief vom 1. Julius eine Situation als Episode einzufügen; was wichtig ist, ist lediglich der in dem Gespräch erfolgende Austausch der Meinungen. Daher geschieht die Einführung der Reden einfach und unauffällig.[2]) Je mehr nun das Gespräch fortschreitet um so mehr verschiebt sich für die Auffassung die Geltung der Sprechenden. Welchen Umständen ist dies zu danken? Einmal dem Inhalt des Gesprächs. Dieser verwächst immer mehr mit Werthers eigener uns aus vielen Äußerungen schon bekannten Gedankenwelt: jede Apologie der Leidenschaft, in welches Gewand sie sich auch kleidet, ist schließlich eine Apologie seiner selbst. Werden nun Werthers Reden immer länger, Alberts Antworten immer kürzer[3]) so ist nicht mehr Alberts Meinung, sondern Werthers Verteidigung das Wichtige und es steigert sich von selbst der Erlebnischarakter, denn wenn auch zunächst alles Erzählung ist, so ist doch, was er reproduziert, sein eigenes Denken und gilt insofern dem Leser doch auch als Äußerung. Diese Entwicklung begünstigt die begründende Einschaltung auf S. 67 Z. 20—26. Sie muß ja die Auffassung geradezu anleiten, das Folgende in besonders enge Beziehung zu dem Sprechenden zu setzen. Bedeutsam genug tritt an Stelle der bisherigen farblosen Einführung von Rede und Gegenrede das „und versetzte ihm mit einiger Lebhaftigkeit“. Die Sätze entfalten besondere rhetorische Werte. Selbst ein momentanes, durchaus der gesprochenen Sprache angehörendes „mein Guter“[4]) wird bei der lebhaften Vergegenwärtigung des Vergangenen als selbstverständlich

[1]) S. 65 Z. 18—21.
[2]) S. 65 Z. 16, 17, 18, 22, S. 66 Z. 3, 6 bis 7, 19, 23, S. 67 Z. 13.
[3]) S. 68 Z. 10—13, S. 69 Z. 3—22.
[4]) S. 68 Z. 9.

hingenommen, wenn auch die Reproduktion solcher mehr als Gebärde geltenden Ausrufe nicht so selbstverständlich erscheint. In alle dem aber bleibt das Vergangene vergangen. Dafür sorgen in erster Linie Alberts mitgeteilte Antworten, die Einführungen der Reden, ja selbst einmal die Unterbrechung und Wiederaufnahme der eigenen [1]) und die im Text der Reden Werthers enthaltenen Anreden Alberts. Wo diese Momente fehlen [2]) scheint mir die Auffassung der Worte Werthers etwas zweifelhaft. Gehört diese von Werther erzählte Geschichte des jungen Mädchens so, wie sie hier geboten wird, dem reproduzierten Gespräch an oder ist sie Sache des Briefschreibers und als solche speziell an den Empfänger gerichtet und aus dem Ablauf des reproduzierten Gespräches gewissermaßen herausgenommen? Man beachte den Anfang! [3]) Liest sich die nun folgende Erzählung nicht eher als eine dem Empfänger zuteil werdende Erläuterung? Aber lesen wir weiter, so soll sie doch an Albert gerichtet sein; denn auf S. 71 Z. 11 heißt es zusammenfasend: „Sieh, Albert, das ist die Geschichte . . .“

Ich gestehe, hierüber selbst nicht ganz im Klaren zu sein. Es ist ja mit dem Hinweis auf diese und jene Stelle zur Empfehlung einer der beiden Auffassungen nicht getan. Es kommt letzten Endes nur darauf an, wie sie in dem Prozeß der ästhetischen Apperzeption selbst zur Geltung kommt, und da muß ich bemerken, daß es mir zu verschiedenen Malen verschieden ergangen ist. Einmal las ich die Erzählung als eine selbständige Einführung des Briefschreibers, so daß der Wortlaut nicht die Geltung der Reproduktion vergangener Rede, sondern die einer eingelegten Erklärung hatte. Ich glaubte zu bemerken, daß sich das Tempo der Sätze unwillkürlich beschleunigte, so wie man eine Parenthese schneller zu lesen pflegt. Dementsprechend war ich durch die plötzliche Anrede Alberts [4]) überrascht. Das andere Mal las ich es als ein referiertes Stück des Gesprächs und fand die Anrede Alberts natürlich und sachgemäß. Ich muß es, wie gesagt, unentschieden lassen, was hier als „richtig“ zu gelten hat. Jedenfalls geht daraus hervor, wie sehr sich hier der epische Charakter des Gesprächs als eines erzählten abschwächt.

---

[1]) S. 68 Z. 20 u. 21.
[2]) S. 69 Z. 25, S. 71 Z. 10.
[3]) S. 69 Z. 22—25.
[4]) S. 71 Z. 11.

Erst der Schluß verhilft dem wieder zu stärkerer Geltung. Es wird eine Antwort Alberts in indirekter Rede[1]) wiedergegeben und das Gespräch bis zu Ende erzählt. Eine letzte Bemerkung scheint eher ein Nachtrag des Briefschreibers als des Erzählers.[2])

Überblickt man den Aufbau dieses Briefes, so erscheint seine Gestaltung nicht in dem gleichen Maße einleuchtend wie die bisherigen. Warum, wenn es doch offenbar Aufgabe dieses Briefes ist, Albert zu charakterisieren, wird gegen Schluß Werthers Persönlichkeit so sehr in den Vordergrund geschoben? Haben wir nicht, wo es die Einführung Lottes galt, das Zurücktreten Werthers aus diesem besonderen Zweck der Darstellung motiviert? Wie nun, wenn hier ein Brief mit einer ähnlichen Aufgabe eine gegenteilige Entwicklung zeigt? Entweder stimmt unsere Erklärung nicht oder es muß mit dieser Gestaltung hier noch ein anderes bezweckt werden. Kommt diesem Brief im Zusammenhang der Darstellungsmittel etwa noch eine besondere Funktion zu?

Wir brauchen nur Angedeutetes weiter auszuführen und mit den allgemeinen Erwägungen über die darstellerischen Grenzen der Briefform zusammenzuhalten, um sie zu erkennen. In diesem Brief wird der Selbstmord auf das lebhafteste verteidigt. Wie und von wem es geschieht hat naturgemäß einen großen Ausdruckswert: es charakterisiert Werther. Aber dies ist es nicht allein, was diese Gestaltung des Briefes rechtfertigt: denn derartiges könnte geleistet werden ohne die eigentümliche Verselbständigung der Schlußpartie von S. 69 Z. 25 an. Werther verteidigt, indem er das Recht der Leidenschaft und des Selbstmordes verficht, im Grunde sich selbst. Und dies nun ist das Bedeutsame dieses Briefes: es wird auf einem Umwege etwas von dem ersetzt, was der Brief als Darstellungsform einigermaßen versagt: die verstehende, erklärende, den Leser gewinnende Interpretation des Erzählers. Am Ende unserer Ausführungen über die Eigentümlichkeit des Briefes als Darstellungsform wiesen wir darauf hin, (S. 135) daß ihm sowohl die Realität der Bühne als die Interpretation des Erzählers mangle, der „Werther" aber durchaus zu jenen Dichtungen gehöre, die einer lebhaften Erregung des Sympathiegefühls bedürften, und daß er jederzeit sicher sei, sie zu erwecken. Worauf, so fragen wir, beruht dies? Hier können wir, denke ich, ein Stück der Antwort geben: indem Werther

[1]) S. 71 Z. 27 bis S. 72 Z. 3.

[2]) S. 72 Z. 10 u. 11.

in wundervoller Rhetorik den Selbstmord als eine Notwendigkeit der Natur zu erweisen sucht, indem er die tragische Geschichte eines jungen Mädchens in der Lebhaftigkeit seines Menschensinns erzählt, wird das Mitgefühl des Lesers wach und es werden — wie wir sagten auf einem Umweg — Gefühlsmomente in dem Leser lebendig, wie sie sonst die Interpretation des Erzählers oder die Realität der Bühne in einer ähnlichen Lebenslage zu erzeugen weiß.

Nun wird auch deutlich, warum das Gespräch, je mehr es sich auf dieses Thema konzentriert, Werther in den Vordergrund rückt und warum in Sonderheit die Geschichte des jungen Mädchens so selbständig aus dem ganzen Zusammenhang heraustritt: es soll nicht nur gelten als Reproduktion des damals Gesprochenen, sondern als Begebenheit in seiner interpretierenden Eigenbedeutung für Werthers Schicksale. In diesem Zusammenhang gesehen, hat manche Stelle des Briefes noch ihren eigenen architektonischen Wert. Ist es nun nicht wichtig, daß das gedankenlose Spielen Werthers mit den Pistolen, deren Bedeutung wir übrigens auch noch von anderem Gesichtspunkte aus in anderem Zusammenhang zu würdigen haben, diese „Grille“ wie es der Briefschreiber selber nennt, den Anlaß zu dem Gespräch gibt, das dem Leser eine Handlung verstehen lehrt, die Werther selbst später begeht? Und sind nicht ganze Sätze ohne Abzug auf Werther übertragbar? So z. B. S. 68 Z. 21 bis 25, S. 69 Z. 2 u. 11—16, S. 71 Z. 13—15, S. 72 Z. 3—7. Und daß in der Tat unser Brief diese Funktion ausübt und einiges zu ersetzen sucht, was an sich selbst die Briefform nicht leistet, ergibt sich daraus, daß auch in anderen Briefen ähnliche Elemente in gleicher Richtung wirksam sind. Indessen wird dies im Zusammenhang an späterer Stelle zu behandeln sein (s. S. 205). Was davon antizipiert wurde, war notwendig, um die Gestaltung dieses Briefes zu verstehen.

Die Reihe der nun folgenden Briefe vom 15., 18., 21., 22., 28., 30. August, 3. September enthält wie die vom 8. Julius bis 12. August keine Brieferzählungen. Was an epischen Elementen in ihnen enthalten ist, ordnet sich einer dramatischen oder lyrischen Vorstellungsbildung unter. Die letzte Brieferzählung des ersten Buches findet sich in dem letzten Briefe. Er betrifft Werthers Abschied von Lotte.

Der Brief vom 10. September.

Für die Erkenntnis seiner Struktur müssen, wie für die der Briefe vom 16. Junius und 12. August, Erwägungen in Anspruch

genommen werden, die sich auf die Komposition des Ganzen beziehen: es ist der letzte Brief des ersten Buches, er muß einen Abschluß geben — nicht nur der Handlung, dies geschieht durch die Tatsache des Abschieds, wie immer er auch vor sich gehen mag, sondern auch für das Ganze der Brieffolge, für den geordneten Wechsel der Begebenheiten, Erlebnisse, Gefühle und Stimmungen. Hierfür empfahl sich jedenfalls eine Gestaltung der Abschiedsszene, die einen eigenen Situationswert als Schlußstück zur Geltung bringt. Nach allem, was wir über den darstellerischen Wert der Situation gesagt haben und in der Gestaltung der Briefe — man denke an den vom 16. Junius — bestätigt fanden, bedarf dies keiner besonderen Auseinandersetzung. Hier aber zeigt sich nun eine Schwierigkeit: sollte die Abschiedsszene diese allgemeinere Wirkung als „Situation" entfalten, so mußte sie danach gestaltet werden. Das heißt, sie muß einigermaßen als Ereignis, als Begebenheit wirken sie muß ihr eigenes Profil zeigen, ein vom Erzähler losgelöstes Dasein. Dies arbeitet bis zu einem gewissen Grade ihrem Erlebnischarakter entgegen, der doch hier, wo es Werthers Abschied von Lotte gilt, fraglos und unverhüllt zur Geltung kommen muß. Wie nun versöhnt der Brief vom 10. September diese beiden bis zu einem gewissen Grade sich bekämpfenden Tendenzen — denn daß er es tut, wird nicht zu leugnen sein: bis zum Schluß behält dieser Brief seinen erzählenden Charakter und doch spricht das Erlebnis seines Verfassers aus jeder Zeile, wie kaum aus einem der früheren. Diese glückliche Vereinigung verdankt er der besonderen Struktur dieser Abschiedsszene: Werther nimmt Abschied, aber Lotte und Albert wissen nicht, daß er es tut. Die Vorteile dieser Gestaltung sind klar: Je mehr sich die Situation, deren Kern ein im Garten bei Mondschein geführtes Gespräch bildet, sich entfaltet und in seinen Einzelzügen heraustritt, um so mehr spitzt sich auch das Erlebnis zu, denn wir, die wir wissen, daß Werther Abschied nimmt, hören mit seinen Ohren, sehen mit seinen Augen, wir fühlen sein Gefühl. Er selbst aber kann, wenn anders er sein Geheimnis wahren will, dem, was er erlebt, keine Worte geben und so ist die sonst wohl naheliegende Gefahr behoben, daß er in der Reproduktion der eigenen Worte so sehr das Vergangene in sich neu belebe, daß er davon überwältigt, entweder verstummt oder in erregter Äußerung seinem Herzem Luft macht, keinesfalls aber die Abschiedsszene als ein von sich losgelöstes, der Vergangenheit angehörendes Ereignis zu Ende erzählt. So ist durch die Grundstruktur der Abschieds-

szene das Merkwürdige geleistet: daß, je unbekümmerter die Situation ihr Eigenleben entfaltet, um so stärker auch das persönliche Erlebnis des Erzählers zur Geltung kommt. Der Brief verdankt demnach seine darstellerische Bedeutung der Wirkung einer Art Dissonanz, wie sie mit Glück auch oft im Drama verwendet wird, wo auf der Bühne ein reiches Geschehen sich entfaltet und wir es mit dem Gefühl dessen verfolgen, der im Innersten davon getroffen ist, aber den doch irgend ein Verhängnis zwingt, als stummer Betrachter zu verweilen und nur dem Zuschauer, nicht aber den Mitspielern auf der Bühne seine Leiden zu verraten. Sein Erleben stört in nichts die breite Entfaltung der Begebenheit und je mehr diese sich geltend macht, um so härter, um so mitleidsloser spricht in ihr das Erlebnis. Daß dies auch die Tendenz unseres Briefes sein soll, beweist der Inhalt des Gespräches: Lotte erzählt vom Tode ihrer Mutter, sie frägt Werther um seine Meinung über ein Wiedersehen nach dem Tode, und alles, was sich dadurch an Abschiedsstimmung im Leser bildet, kommt sozusagen Werther und seinem Erleben zugute: „... mußte sie mich das fragen, da ich diesen ängstlichen Abschied im Herzen hatte!“ [1])

Die Gestaltung des Briefes läßt diese in der Grundstruktur der Begebenheit liegende eigentümliche Dynamik ungehemmt sich auswirken.

Will man einteilen, so ist bis S. 81 Z. 10 die Einleitung und von S. 86 Z. 17 der Schluß zu rechnen.

Die Einleitung setzt in aller Prägnanz das Thema: der erste Absatz gilt dem Erlebnis, [2]) der zweite [3]) der Begebenheit und so markant wie nur möglich wird auf diese als Gegenstand der folgenden Aufzeichnung hingewiesen. [4]) Gleichzeitig wird in einer szenischen Bemerkung der Briefcharakter pointiert. [5])

Nun kann in breiter Entfaltung die Erzählung wirken: denn Werther erzählt „mit einer Art von Genuß und Glück der Wiedererinnerung“.

Ist es nun verwunderlich, daß uns eine ausgeführte Schilderung des Milieus [6]) in breitester Ausführung Lottes Reden, Alberts

---

[1]) S. 83 Z. 9—11.
[2]) S. 80 Z. 24 bis S. 81 Z. 5.
[3]) S. 81 Z. 6—10.
[4]) S. 81 Z. 9 u. 10.
[5]) S. 81 Z. 2 u. 3.
[6]) S. 81 Z. 11 bis S. 82 Z. 8 bezw. Z. 25.

Bemerkungen, Werthers Ausrufe gegeben werden können und alles dies zu einer Situation zusammenwächst, die Lottes Bild von neuem belebt und doch in den kurzen Zwischenbemerkungen des „Erzählers“[1]) und besonders des „Briefschreibers“[2]) das Erlebnis in der ganzen Kraft seiner Dissonanz zur Geltung kommen läßt?

Und als ob die Gegenseitigkeit von Erlebnis und Situation, nachdem die Einleitung und die ersten Partien des Gesprächs (s. oben die Zeilenverweise) dies besonders betont hatten, sich nun von selbst in der Auffassung der sich in epischer Weise verselbständigenden Schlußpartie geltend macht, kann Lottes Erzählung der Sterbestunde ihrer Mutter in breiter Ausführlichkeit gegeben werden,[3]) ohne den ideellen Rahmen, den die Tatsache der Abschiedsstunde Werthers um das Ganze flicht, zu durchbrechen. Immerhin muß die Wendung ihrer Rede zu Albert[4]) als ein Mittel gelten, diese Rede nicht allzusehr aus der Gegenwart der Situation zu entfernen und Alberts Antwort[5]) „natürlich“, d. h. der Verlaufsform der Auffassung angepaßt einfügen.

Über die Schlußzeilen ist Besonderes nicht zu bemerken. Immerhin ist es beachtenswert, wie sich auch hier die Doppeltendenz von Begebenheit und Erlebnis verflicht: Werthers verhaltenes Gefühl kommt zum Durchbruch, aber die Schlußzeilen[6]) zeigen uns doch noch das Bild Lottes, wie es „im Schatten der hohen Lindenbäume“ verschwindet.

So wird hier auf eigene Weise ein wichtiges Glied der Handlung in seiner Eigengeltung unverkürzt zur Darstellung gebracht, ohne die entgegenstehende Tendenz der Äußerungswerte des Briefes zu verletzen.

Es erweist sich, daß allerdings diese Briefe in ihrer Eigengestaltung aus dem Gegeneinander- und Ineinanderwirken der beiden Grundtendenzen epischer und dramatischer Auffassungsform zu begreifen sind. —

---

[1]) S. 82 Z. 26, S. 83 Z. 6 u. 7, 13, S. 84, Z. 6 u. 7, 9, 20—22, 24, 28, S. 85 Z. 24 u. 25, 26—28, S. 86 Z. 6 u. 7, 8 u. 9, 10, 12, 15.

[2]) S. 83 Z. 8—11, S. 84 Z. 4—6, 25—27, S. 85, Z. 26 u. 27, S. 86 Z. 6 u 7, 16 u. 17.

[3]) S. 84 Z. 28 bis S. 85 Z. 24.

[4]) S. 85 Z. 20.

[5]) S. 85, Z. 25.

[6]) S. 86 Z. 18 u. 19 und Z. 21 u. 22.

Die Brieferzählungen im zweiten Buch des „Werther".

Das zweite Buch des „Werther" beginnt mit einer Reihe von Briefen, deren Gestaltung zu besonderer Analyse keinen Anlaß gibt. Es sind Briefe, deren Gemisch von Mitteilung und Äußerung kleine Berichte und Erzählungen, Betrachtungen und den selbstverständlichen Ausdruck der wechselnden und der dauernden Stimmungen zusammenfügt, wie es eben der Fortgang der Handlung und die Entwicklung des Charakters verlangt. Kommen selbst größere Zusammenhänge zustande, die sich durchaus als Erzählung lesen, z. B. im dritten Brief die Wiedergabe der kleinen Szene mit dem Gesandten oder der Bericht von der adelsstolzen Amtsschreiberstochter, das Zusammentreffen mit dem Fräulein von B., so machen diese Stücke doch zu sehr den Eindruck erweiterter Mitteilungen, um eine eigene Tendenz gegenüber der des Briefes zur Geltung zu bringen. Sie sind mehr Illustration und Beispiel und bewahren den briefmäßigen Charakter des übrigen. Sie erscheinen nie als das Thema des Briefes, sondern wachsen aus den Betrachtungen und speziellen Mitteilungen heraus. Am ehesten hat der Brief vom 24. Dezember 1771 noch selbständig epischen Wert zu beanspruchen in der Erzählung des Zusammentreffens mit dem Fräulein von B. Auch klingt hier ein persönlicher Ton durch. Doch verklingt auch dieser zu sehr in dem allgemeinen Mitteilungscharakter, um sich als eigenes Stück herauszuheben. Bezeichnend ist die bald zusammenhängend erzählende, bald nur Tatsachen anmerkende Art dieses Briefstils. So z. B. S. 94 Z. 15 bis 22. Das Tempo, in welchem man diese Briefe liest, scheint das einer gelinden Beschleunigung, so wie man etwas liest, wo mehr auf das mitgeteilte Was als auf das Wie der Mitteilung geachtet wird. Und dies geschieht ja in gewöhnlichen Briefen häufig genug.

Eine Erzählung von größerer Ausdehnung und deshalb auch von eigener Gestaltung bietet erst der

Brief vom 15. März und der vom 16. März.

Wenn sich für den ersten dieser Briefe und die in ihm enthaltene Erzählung ein Grundprinzip der Gestaltung angeben läßt, so ist es dies, daß hier die Begebenheit selbst zwar auch ein Erlebnis des Briefschreibers und Erzählers ist, er sich aber zu ihr doch

anders verhält als zu allen Begebenheiten, die bisher in den Briefen erzählt wurden. Werther ist ein Unglück widerfahren, er hat einen Verdruß gehabt. In der Begebenheit selbst ist er gänzlich passiv, nicht aber im Wiedererzählen. Aber sein Gefühl verweilt nicht bei dieser und jener Einzelheit, die ihm, wie in anderen Erzählungen, ein besonderes inneres Erlebnis wurde, vielmehr spricht aus allem nur ein Ärger über das Ereignis selbst und über seine Folgen. So will diese Gestaltung zweierlei herausbringen: einmal die Begebenheit in ihrer Tatsächlichkeit, zum anderen eine Geltung seiner persönlichen Stimmung, der man es anmerkt, daß sie dem Ärger über die ganze Angelegenheit entsprungen ist.

Dementsprechend enthält die Einleitung den spontanen Ausdruck dieses Ärgers[1]) und die prägnante Setzung des Themas einer nun folgenden Erzählung.[2]) Diese bringt in einem Zuge die Begebenheit zu Ende, aber, dem Verhältnis des Erzählers zu dem Ereignis entsprechend, vielfach unterbrochen und kommentiert durch den Erzähler. Die markantesten Stellen sind folgende: S. 101 Z. 13 u. 14, 18, 23, Z. 25—28, S. 102 Z. 9—12, 13, 15—20.

Diese Zwischenbemerkungen, Kommentare und Epitheta des Erzählers und Briefschreibers haben nun einen doppelten architektonischen Wert und verdanken dies der besonderen, eben entwickelten Grundstruktur des Briefes. Indem sie nämlich den Ärger zum Ausdruck bringen, in welchem das Ganze erzählt wird, sind sie Formwerte des Briefes. In ihnen dokumentiert sich der Briefschreiber und das Erlebnis. Da aber nun dieser Ärger seine Rechtfertigung erst aus der am Schluß mitgeteilten Tatsache erfährt, so weist jeder Ausdruck des Ärgers auf die Begebenheit selbst und ihr Ende hin und erzeugt so im Leser ein rein episches, auf das Ereignis selbst gerichtetes Interesse, die typische Spannung des Romans. Es werden also die begleitenden Bemerkungen vermittels ihres Ausdruckswertes zu Formwerten des Briefes und zu Faktoren einer epischen Auffassung des mitgeteilten Was.

Im gleichen Sinne ist das die Gereiztheit des Erzählers ausdrückende Tempo der Erzählung ein Formwert des Briefes. Man lese Sätze wie: S. 101 Z. 13 u. 14, 18, 22. Besonders bezeichnend ist das kurze „Gut".[3]) Es ist wie ein tiefes Atemholen bei einer

[1]) S. 101 Z. 2—8.
[2]) S. 101 Z. 9 bis 11.
[3]) S. 101 Z. 18.

überhasteten mündlichen Erzählung, oft mehr dazu da, eine Pause, einen Absatz zu markieren, als selbst ein Urteil oder ein Gefühl auszudrücken.

Schließlich fließen auf das natürlichste Anreden des Empfängers ein; doch ist das ein formelhaftes Element, dessen Wiederkehr eine besondere Erwähnung überflüssig macht.

Der Brief vom 16. März steht zu dem vom 15. in der engsten Beziehung. Er ergänzt und führt, was dort erzählt wurde, weiter. Es findet sich auch hier wieder die Verteilung der Begebenheit auf zwei Briefe, auch hier in der Absicht, der Begenenheit und dem Erlebnis zu ihrem Rechte zu verhelfen. Galt der erste mehr der Begebenheit, so der zweite mehr dem Erlebnis. Die Tatsachen sind im wesentlichen bekannt, aber ihre Wiederholung und weitere Ausführung im Gespräch mit Fräulein von B. gibt zu differenzierter Gefühlsäußerung Gelegenheit. Hier kommt der persönliche Anteil des Briefschreibers, wie auch sonst in den Briefen, an den Einzelheiten der Begebenheit zur Geltung. Es ist eine Brieferzählung, die ein Gespräch mit allen dem Brief zu Gebote stehenden Mitteln reproduziert und in seinem Erlebnischarakter ausprägt. Unmittelbar an die Worte des Fräuleins knüpfen sich Bemerkungen und Gefühlsäußerungen des Briefschreibers.[1]) Schließlich überwiegen die Bemerkungen und ein Teil der Worte des Fräuleins von B. wird in indirekter Rede gegeben.[2])

Diese Tendenz in dem zweiten Briefe, das Erlebnis zu betonen, während der erste der Begebenheit selbst dienen soll und sogar seine persönlichen Elemente, wie wir sahen, in diesem Sinne wirksam sind, veranlaßt eine kleine Unwahrscheinlichkeit des ganzen Berichtes. In dem ersten Briefe wurden Einzelheiten reproduziert, die Werther selbst nicht bemerkt hatte, deren Kenntnis er durch die Zwischenbemerkung: „das alles hat mir Fräulein v. B. . . . nachher erzählt" legitimiert, obwohl er Fräulein von B. doch erst am Tage nach diesem Brief zum ersten Male spricht. Diese Einzelheiten sind indes für die epische Ausgestaltung der Begebenheit und den Rhythmus der Erzählung von Wert und dies ist schließlich wichtiger, als die Berücksichtigung einer äußerlichen Korrektheit der Brieffolge, deren Verletzung der ästhetisch Genießende wohl kaum bemerkt.

---

[1]) S. 105 Z. 3—5, Z. 7—9, 11, 19—22, 27 u. 28, S. 106 Z. 1—12.
[2]) S. 105 Z. 23—28.

Der Brief vom 9. Mai.

Bei diesem Brief kann man kaum von der selbständigen Ausbildung einer epischen Auffassung sprechen. Zwar enthält der Brief die Schilderung eines Besuches in dem Heimatstädtchen. Doch der Sachinhalt, der geboten wird, ist in Reminiszenzen und daran geknüpfte Betrachtungen aufgelöst. Das Erlebnis des Erzählers bestand im wesentlichen aus Erinnerungen. Nun er es wiedererzählt, erwachen sie von neuem.[1]) Wohl sind es Keime von Erzählungen, aber der Vorstellungsverlauf des Schreibers gleitet über sie hinweg, wie der Bach über die Kiesel auf seinem Grunde und doch hemmt jeder Kiesel um etwas des Wassers Lauf und kleine Wellentäler und Schwellungen zeigen an, wo Kiesel liegen. So schimmern hier durch die Reminiszenzen die Tatsachen.

Der Brief vom 4. August.

Die dazwischen liegenden Briefe vom 25. Mai, 11., 16., 18. Junius, 29. Julius sind entweder Briefmonologe oder einfache Mitteilungen, nötig für den Fortgang der Handlung, von großem Ausdruckswert in der Vorbereitung des Entschlusses, wieder Lottes Nähe zu suchen, wichtig auch zur Erhaltung der allgemeinen Disposition der Vorstellungsbildung — im übrigen aber als Ausgestaltung des allen Briefen zugrunde gelegten Formprinzips ohne weiteres Interesse.

Der Brief vom 4. August nimmt eine der Episoden des ersten Teils auf: darin liegt ein besonderer architektonischer Wert. Wir werden darüber an anderer Stelle zu sprechen haben. Als Brieferzählung bietet er nichts, was nicht schon als Mittel der Gestaltung gewürdigt wurde. Der erste Satz[2]) ist eine Art von Themasetzung, zugleich ein Formwert des Briefes und der Erzählung. Im übrigen hat er einen besonderen Ausdruckswert, der für die Gestaltung der folgenden Brieferzählungen nicht ohne Bedeutung ist. Werther setzt nun in seinem resignierten Fatalismus alles zu sich und zu seinem Schicksal in Beziehung. Der Wechsel von Erzählung und direkter Rede bietet zu Bemerkungen weiter keinen Anlaß.

[1]) S. 108 Z. 17—25, S. 109 Z. 2—10, 19—25, S. 110 Z. 1—12.
[2]) S. 114 Z. 2—4.

Der Brief vom 4. September.

In diesem Brief wird ebenfalls ein Faden des ersten Teils wieder aufgenommen: die Geschichte des Bauernburschen. Weshalb diese Episoden in die Handlung verflochten sind, wird weiter unten zur Sprache kommen. Die Gegenstände sind so gewählt, daß sie zu Werther in innerer Beziehung stehen und in der Tat sollen sie auch in erster Linie als Erlebnisse Werthers gelten, ohne freilich ihre Eigenbedeutung zu verlieren, denn gerade darin, daß sie als Begebenheiten mit Werthers innerer Welt und mit seinem Schicksal etwas Verwandtes haben, liegt, wie wir noch sehen werden, ihre besondere Bedeutung. So ist also auch hier das Problem, Begebenheit und Erlebnis zu verflechten und zwar so, daß die Begebenheit in dem Lichte erscheint, das ihr das Erleben Werthers spendet. Diese allgemeine Forderung wird im zweiten Teil noch durch die Entwicklung in Werthers Charakter gesteigert. Werther ist nicht mehr der empfängliche Jüngling. Er ist der Freund aller Unglücklichen, denn er sucht in jedem einen Freund seines Unglücks. Er sieht in fremdem Leid eine willkommene Rechtfertigung des eigenen. Erzählt er im ersten Buch seine Erlebnisse mit einer kaum verhaltenen Freude an dem Erlebnis und einem fast künstlerischen Genuß am Darstellen — man vergleiche den Anfang des Briefes vom 30. Mai mit diesem — so spricht er jetzt mit einer fast grausamen Freude am Düstern und Zerstörten. Dieses Verhältnis zwischen sich und dem Gegenstand der Darstellung ist formbildend für die Einzelgestaltung der Brieferzählung, oder, um es von der anderen Seite aus zu sehen: die Einzelgestaltung drückt diese Grundstimmung Werthers aus.

Die hier vorliegende Brieferzählung ist an der Hand dieser Erwägungen in ihrer Struktur leicht zu erkennen.

Die Einleitung von S. 115 Z. 17 bis S. 116 Z. 10 lenkt unser Interesse sowohl auf die Begebenheit, deren nackte Tatsächlichkeit gleich mitgeteilt ist[1]) als auch auf des Briefschreibers Beziehung zu ihr.

Dann folgt die Erzählung selbst. Hier wird abermals der epische Stoff zerlegt. Doch nicht in zwei Briefe, wenn auch dieser Unterschied rein äußerlich bleibt und das zweite Stück von S. 118 Z. 1 an ebensogut als neuer Brief gelten könnte. Das Wesentliche,

[1]) S. 115 Z. 24.

eine völlige Unterbrechung des epischen Fadens durch persönliche Gefühlsäußerungen [1]), ist hier wie bei zwei getrennten Briefen ganz durchgeführt.

Die Erzählung ist indirekter Weise gegeben.[2]) Sie ist von selbst briefmäßig, Anreden des Empfängers steigern diese Wirkung. Aber warum ist hier alles indirekte Rede? Hätte nicht ein lebendigeres Bild von dem Bauernburschen wenigstens stückweise direkte Rede gefordert? Dieser Brief gehört erst der zweiten Fassung des Werther an. Mag sein, daß ihn die erste Fassung anders gebracht hätte. Die Tendenz zu detaillierter Charakteristik findet sich auch hier in der Nachahmung einzelner Redewendungen.[3]) Vielleicht aber ist die indirekte Rede hier doch ganz am Platz. In erster Linie kommt für die Darstellung nicht ein selbständiges Bild des Bauernburschen in Frage, sondern ein Herausarbeiten der Wirkung der Begebenheit und des armen Mißhandelten auf Werther. Wichtig ist hier nur, wie Werther den Menschen sieht. Und ist da nicht die indirekte Rede die geeignetste Form? Der Schluß pointiert das Erlebnis und läßt das Erzählte als ein rundes abgeschlossenes Ganze wirken.[4])

Die Briefe vom 5. und 12. September.

Es ist eine Eigentümlichkeit der Brieferzählungen des 2. Teils, daß ihre Gestaltung nicht analysiert werden kann, ohne von Werthers Innenleben zu sprechen, ja dieses muß recht eigentlich den Ausgangspunkt der Analyse bilden. In dem Verhältnis des Erzählers zu dem Stoff der Erzählung, seiner Inanspruchnahme, seinem Ergriffensein drücken sich die Wandlungen aus, die Werthers Innenleben durchmacht und gleicherweise gilt uns dieses Verhältnis jeweils als das formende Prinzip der epischen Gestaltung. So verwachsen hier in einziger Weise Ausdrucks- und Formwerte und je mehr wir uns dem Schluß nähern, um so mehr entfaltet sich dieser in der Gestaltung des Briefes und hier besonders der Brieferzählung gelegene Ausdruckswert. Der Brief wirkt hier rein als Geste. Voraussetzung seiner Wirkung ist freilich, wie wir zu betonen bereits Gelegenheit hatten, daß die Grundtendenz der Auffassung, die

---

[1]) S. 117 Z. 19—28.

[2]) S. 116 Z. 19 bis S. 117 Z. 19.

[3]) S. 116 Z. 22, S. 117 Z. 15.

[4]) S. 118 Z. 17—20, 26, S. 119 Z. 1—6.

gebotenen Aufzeichnungen als Briefe zu lesen, in unverminderter Kraft bestehen bleibt. Je mehr dies der Fall ist, um so intimer wird jede Modifikation der Briefform in ihrem darstellerischen Eigenwert wirksam sein.

Die beiden Briefe vom 5. und 12. September sind hierfür ein gutes Beispiel. Es sind kurze Erzählungen: Erlebnisse mit Lotte. Der erste vom 5. September enthält keine Anrede des Empfängers, überhaupt nichts, was diese Aufzeichnung als Brief ausweist. Im Gegenteil. Der unvermittelte Anfang: „Sie hatte ein Zettelchen . . . “[1]) läßt diese Aufzeichnung, bestünde nicht von vornherein im Leser die Neigung, alles als Brief zu lesen, eher als eine Tagebuchaufzeichnung, als ein schriftliches Selbstgespräch erscheinen und der Leser fühlt es unmittelbar heraus, daß Lottes Bild den Unglücklichen in steter Erregung hält. Es bedarf keiner Worte, dies zu sagen. Viel prägnanter sagt es die Gestaltung der Brieferzählung.

So ist auch die Brieferzählung vom 12. September zu beurteilen. Erst der letze Absatz, eine Reflexion über das Erlebnis, würde dem Ganzen ein briefmäßiges Gepräge verleihen, bestünde nicht überhaupt die allgemeine Tendenz, Briefe zu lesen. Und was enthält im übrigen diese Reflexion? Sie interpretiert schließlich, was die Gestaltung der Briefe — zumal der unvermittelte Beginn — in rein dramatischer Prägnanz bereits ausdrückte.

Der Brief vom 15. September.

Auch dieser Brief nimmt eine Episode des 1. Teiles wieder auf und führt sie auf seine Weise weiter. Er handelt von den im Brief vom 1. Julius S. 42 erwähnten Nußbäumen. Das Verhältnis zwischen Erzähler und Erzähltem ist hier durch den Umstand bezeichnet, daß Werther an der Begebenheit selbst nicht beteiligt, aber über das Geschehen empört ist. Die Erregung haftet also, ähnlich wie bei dem Briefe vom 15. März des 2. Buches S. 101 bis 104, an der Begebenheit als einem Ganzen, nicht an einzelnen Gliedern. Darin ist einer selbständigen dramatischen Entwicklung durch ein Akzentuieren des Erlebnisses von vornherein eine gewisse Grenze gesetzt, hingegen muß die Tatsache selbst stark in den Vordergrund treten und daher das rein epische Interesse an ihr im Leser geweckt werden.

---

[1]) S. 119 Z. 8.

Dies leistet die einleitende Partie:[1]) Sie gibt des Briefschreibers Erregung Ausdruck, ohne ihren Grund anzugeben und weckt zudem durch die Angabe, daß es sich um bereits bekannte Dinge handelt, eine begreifliche Spannung, die Begebenheit und, wenn diese dann[2]) mitgeteilt ist, die näheren Umstände zu erfahren. Ist dergestalt durch Gliederung und Hinweise die epische Grundauffassung auf das beste in die Wege geleitet, so kann nun in alles dies die lebhafteste Äußerung der Erregung des Briefschreibers z. B. S. 122 Z. 4—8, 21 bis 23 und mit ihr auch dieser und jener Briefwert z. B. Z. 7 u. 23 verflochten werden, ohne die epische Grundstruktur zu verletzen. Dabei wird zweimal das Mittel verwandt, durch eine Art von Themasetzung das rein epische Interesse an der Begebenheit anzuregen.[3])

Daß der Schluß wieder dem Erlebnisausdruck dient, ist danach selbstverständlich.

Der Brief vom 26. Oktober.

Dieser Brief enthält eine kurze Erzählung, die Reproduktion eines Gesprächs. Sie soll eigentlich nur den Anlaß geben zu den daran geknüpften Betrachtungen, wie sie selbst auch durch einen allgemeinen Satz derart eingeführt wird, daß sie mehr als Beispiel dafür, wie als ein selbständiges Stück wirkt. Auch ihre Gestaltung begreift sich aus dem gesteigerten Ausdruckswert, den hier gegen Schluß Werthers Briefe bekommen; und der seinerseits wieder das Resultat einer bestimmten Gestaltung ist.

Der Brief vom 21. November und vom 24. November.

Es liegt in der dem Ende zudrängenden Handlung begründet, daß kleine Ereignisse und einzelne Züge des Zusammenseins mit Lotte in ihrer Wirkung auf Werther von geradezu symptomatischer Bedeutung werden. So entfalten eine Reihe von kürzeren Brieferzählungen, die neben dem Ereignis selbst einige Reflexionen enthalten, in der Unmittelbarkeit der Wiedergabe ihren Ausdruckwert. Derart waren die Briefe vom 5. und 12. September. Derart sind auch diese beiden. Mit Absicht sind die Formwerte des Briefes

---

[1]) S. 121 Z. 13—27.

[2]) S. 122 Z. 2.

[3]) S. 122 Z. 7 u. 8 und S. 123 Z. 6.

spärlich. Der vom 21. November enthält gar keinen, der des 24. November zwei gegen Schluß.[1]) Beide beginnen unvermittelt wie Tagebuchnotizen mit der Erzählung. Dieser Anfang begegnet uns freilich schon einmal im I. Buch, im Brief vom 6. Julius. Hier aber fehlt der Ausdruckswert, der ihm in den Briefen vom 21. und 24. November und 5. und 12. September zweifellos zukommt. Der ganze Znsammenhang ist dort ein anderer. Noch fehlt überhaupt dem Brief der charakterisierende Eigenwert, den er am Schluß so vielseitig betätigt, noch ist die innere Entwicklung nicht bis zu dem Grade vorgeschritten, um jede Nuance der Form als Ausdruckswert gestalten zu können. Es geht einem wie mit den Bewegungen eines Menschen; kennt man ihn genau, so kann man seine Bewegungen viel unmittelbarer und prägnanter deuten und beseelen, als die eines Unbekannten. In gleicher Weise sind die im Werther gebotenen Zeichenzusammenhänge nicht gleich zu Beginn soweit durchgebildet, um jede Nuance der Form, so wie es am Schluß möglich ist, in ihrem Ausdruckswert zu realisieren.

Der Brief vom 30. November und vom 1. Dezember.

Diese Briefe enthalten die letzte, zu Werther in innigste Beziehung gesetzte Episode: die Geschichte des wahnsinnigen Schreibers. Sie hat die gleiche Funktion zu erfüllen wie die anderen Episoden und hat für den Zusammenhang des Ganzen auch noch eine besondere Aufgabe zu erfüllen. Wir werden darüber an anderer Stelle zu sprechen haben. Hier muß es genügen, zu wissen, daß beide Funktionen eine eigene Entfaltung der Begebenheit als Situation verlangen. Da es sich um das Zusammentreffen mit einem Wahnsinnigen handelt, dessen geistige Umnachtung erst aus seinen Handlungen und seinen Reden kenntlich wird, so war eine Wiedergabe des Ereignisses am Platze, die das Gespräch möglichst in direkter Rede brachte und überhaupt der Begebenheit alle Freiheit der Entfaltung ließ. Eine Reproduktion in direkter Rede war dabei insoforn erleichert, als das rein episch-sachliche Interessse an ihm und an jeder Wendung der Rede und Antwort haftet: denn Rede und Antwort sind hier Selbstzwecke und nicht Mittel der Darstellung, in ihrem Verlauf entschleiert sich das Geheimnisvolle der Begebenheit. Nachdem also die einleitende

---

[1]) S. 133 Z. 1 u. 6.

Partie[1]) in energischer Kürze die Erzählung vorbereitet, kann diese nun in aller Ausführlichkeit erfolgen. In der Tat füllt sie nun über die Hälfte der Briefe unter Geltendmachung der allgemeinen Erzählerwerte, der Einführung der Rede, den interpretierenden Zwischenbemerkungen[2]) doch ohne einen stark persönlichen Akzent des Briefschreibers. Man bemerkt die Tendenz, dies als Situation für sich wirken zu lassen.

Ihr folgt in dem gleichen Brief eine erregte Äußerung des Briefschreibers.[3]) Sie kann kaum mehr als Brief gelten, denn es fehlt jeder ausdrückliche Hinweis auf den Empfänger und es findet sich dafür manches, was auf eine spontane monologartige Bildung der Rede hinweist.

So hat diese Aufzeichnung im ganzen wenig briefmäßigen Charakter. Einzig die interpretierenden Bemerkungen in der Erzählung können nach dieser Richtung wirksam sein.

Aber was tut das? Die Briefserie neigt sich dem Ende zu. Da alles Vorhergehende als Brief gelesen wurde, wird dies Stück auch als solches gelten. Hier war viel wichtiger, die Begebenheit in ihrem eigensten Leben zu verkörpern; je mehr dies geschieht, um so vernichtender ist die rein dramatische Wucht des nun folgenden Briefes vom 1. Dezember. Es ist, wie wenn auf der Bühne plötzlich unerwartet eine Unglücksbotschaft eintrifft, niemand Worte findet und der harte Druck der Tatsache die Gemüter preßt.

Hier ist ein Beispiel, wie auf Umwegen etwas von dem geleistet wird, was der Briefform an sich mangelt und was ihr in Bezug auf die Eigenart des Darzustellenden doch sehr Not tut: etwas von der Realität und Prägnanz der Bühne. Erst wird, wie auf der Bühne durch eine Verwicklung, so hier durch den Brief vom 30. November, die Situation so vorbereitet, daß die Nachricht nun ihre zerstörende Kraft voll entfalten kann. Eine solche Situation heißt aber deshalb dramatisch, weil die Tatsache, ob sie gleich rein als Tatsache gegeben wird, sich doch einzig und allein in ihrer Bedeutung für das jetzt und hier dargestellte Erleben der handelnden Personen realisiert. Auf der Bühne pflegt derartiges immer dann einzutreffen, wenn es am wenigsten erwartet wird. Nun ist die Wirkung der Tatsache, die wir nur im Geiste der Betroffenen aufnehmen, die denkbar stärkste. In ähnlicher Weise wird hier die

[1]) S. 133 Z. 17—20.
[2]) S. 133 Z. 22 f. S. 134 Z. 5, Z. 10—12, 25—26.
[3]) S. 136 Z. 12 bis S. 138 Z. 11.

Gewalt der Tatsache, die auf jeden Fall ihren Ausdruckswert für den Briefschreiber behält, noch dadurch zu spezifischer Dramatik gesteigert, daß der vorhergehende Brief das Erlebnis selbst in aller wünschenswerten Breite auseinanderlegt, und nun die nackte Tatsache gleichsam als zündender Funke in den bereitgelegten Stoff der Erregung hineinfährt.

Die letzte Brieferzählung vom 4. Dezember ist gleich denen vom 24., 21. November, vom 12., 5. September der Wiedergabe eines kleinen Erlebnisses mit Lotte gewidmet. Dieses selbst und der Brief hat die gleiche symptomatische Bedeutung wie jene Briefe. Er ist ebenso und auf seine Weise spontan. Er enthält Formwerte des Briefes[1]), aber gegen Schluß einen monologartigen Zusatz und eine Sprache von sehr momentaner Bildung[2]).

Viertes Kapitel.

Die Briefmonologe.

Briefmonologe sind im „Werther" seltener als Brieferzählungen. Das liegt nicht etwa an der mangelnden Gelegenheit zur Äußerung von Erlebnissen. Im Gegenteil. Weil, was wir von Werther lesen, intime Briefe sind, deshalb ist die Äußerung der Erlebnisse des Schreibers ihre natürliche Funktion und es können sich die für die Darstellung des Lebensgehaltes notwendigen Ausdruckswerte der Sprache frei und lebensvoll entfalten, auch ohne die Briefform bis zu dem Extrem des Briefmonologs zu erweitern. Die Grundstruktur der zu betätigenden Auffassung ist ja die dramatische: was erzählt wird muß sich mehr oder weniger als die jetzt und hier geschehende Wiederbelebung von Vergangenem geben, was als ein gegenwärtiges Erleben sich einfach äußern will, findet dazu im intimen Brief von selbst jede nur erwünschte Entfaltung. Eine Brieferzählung war in ihrer individuellen Gestalt als der Ausgleich zweier entgegengesetzter Tendenzen zu begreifen, einer rein epischen auf die Begebenheit und einer auf das Erlebnis gerichteten dramatischen Tendenz, ein Briefmonolog dagegen gilt nur als die extreme Ausbildung des dramatischen Grundprinzips der Auffassung. Er findet sich dementsprechend nur an besonderen Stellen, denn für die im Verlauf des Geschehens auszudrückenden Erlebnisse genügt gemeinhin der intime Brief.

[1]) S. 138 Z. 22, S. 139 Z. 1.
[2]) S. 139 Z. 6—10, Z. 20.

Was den Briefmonolog von diesem scheidet, ist nur die mangelnde Beziehung des Gedankenablaufs auf einen Empfänger. Zumeist nun läßt sich, ohne irgendwie den Ausdruckswert der Aufzeichnung zu beschränken, diese Beziehung leicht herstellen. Dies geschieht auf zwiefache Weise.

Es kann einmal im Text selbst durch eine Anrede auf ihn hingewiesen werden, und es kann zum andern die sprachliche Gestaltung der Aufzeichnung in sich die Richtung auf einen Empfänger enthalten, auch ohne daß eine Anrede oder sonst ein einzelnes Element dafür verantwortlich zu machen wäre. Wo sich im Text direkt eine Anrede des Empfängers findet, ist die Geltung der Aufzeichnung als Briefmonolog ohne weiteres ausgeschlossen (selbst wenn die Äußerung so spontan ist, wie die vom 16. Junius 2. Buches), wo sie fehlt muß eine Einzelanalyse darüber Aufschluß geben, ob Brief oder Selbstgespräch und Tagebuchaufzeichnung vorliegt.

Einige Briefe gibt es, die in ihrem Verlauf die nötigen Hinweise auf den Empfänger, zugleich aber Stücke ausgesprochen monologischen Charakters enthalten. Wir haben bereits bei den Brieferzählungen solche Bildungen erwähnt. Aus dem Zusammenhange herausgelöst würden solche Stücke als reine Monologe gelten. Dort wo sie stehen erwächst ihnen gerade aus diesem Kontrast zur Briefform ein eigener Ausdruckswert: es wird für den Briefschreiber bedeutsam, daß er Briefe schreibend monologisiert. In diesem Sinne also sind die monologischen Stücke der Brieferzählungen aufzufassen.[1]) Dazu kommen noch einige Briefe, die Betrachtungen und Stimmungsäußerungen enthalten und stückweise einen monologischen Charakter annehmen. Sie stehen unter den Daten vom 13. Juli, 16. Juli, 30. Juli I. Buches und 16. Junius, 29. Julius, 6. Dezember II. Buches. Bei ihnen findet sich nach einem monologischen Anfang plötzlich die Wendung zum Empfänger. Sie sind, so sehr auch die monologischen Stücke das Briefmäßige verleugnen, als ein Ganzes angesehen doch Briefe ebenso wie die Brieferzählungen.

Als eigentümliche Bildungen sind jene Aufzeichnungen anzusehen, die keine Beziehung auf den Empfänger enthalten. Sie stehen unter dem Datum vom: 19., 26. Julius, 21. August des I. Buches und 8. Februar, 21. August, 3. September, 19. Oktober, 27. Oktober und 27. Oktober abends, 30. Oktober, 3. November, 22. November,

---

[1]) Vgl. Teil V. Kap. 3.

26. November des II. Buches. Man könnte sie als Extreme monologischer Gestaltungen gelten lassen. Sieht man sie aber genauer an, so zeigt sich, daß sie nicht alle in gleichem Maße schlechthin als Monologe gelesen werden. Einige tragen ausgesprochenen Briefcharakter. Drei Momente scheinen diese briefmäßige Auffassung zu befördern. Einmal die allgemein wirksame Vorstellungsdisposition, dann ein bestimmtes Verhältnis des Schreibers zu dem Geschriebenen, schließlich das Vorkommen epischer Elemente.

Dies soll im Folgenden im einzeln erörtert werden.

Man braucht nur die als „Zettelchen" oder „Blättchen" bezeichneten Aufzeichnungen aus dem Herausgeberbericht[1]) gegen diese „Briefmonologe" zu halten, um die Bedeutung der allgemeinen Vorstellungsdisposition zu erkennen. Diese Aufzeichnungen unterscheiden sich eigentlich in nichts von „den Briefen" vom 19. Julius, 3. September II. Buches oder 27. Oktober abends. Würde man die Aufzeichnungen der Brieffolge in den Herausgeberbericht, die des Berichtes in die Brieffolge versetzen, so würden jene als Zettel, diese als „Briefe" oder Brieffragmente gelesen werden. Eine solche Wirkung der Vorstellungsdisposition hat im übrigen nichts Erstaunliches. Ich finde sie wenigstens in der eigenen Erfahrung vielfach bestätigt. So erlebte ich, um einen extremen Fall zu erwähnen, manchmal bei dem Übergang von einer längeren Lektüre gebundener Rede zu ungebundener, daß ich die ersten Worte unwillkürlich in dem Rhythmus der eben gelesenen Verse aufzufassen suchte und erst aus der offenkundigen Unmöglichkeit den Prosarhythmus der Rede bei der Auffassung realisierte. Der Wirkung dieser allgemeinen Disposition unserer Vorstellungsbildung ist es im wesentlichen zuzuschreiben, daß selbst die extrem monologischen Bildungen noch einen unbestimmten Briefcharakter an sich tragen. Diese Tendenz wird nun aber besonders da wirken, wo noch ein anderes Moment der Gestaltung die briefmäßige Auffassung befördert.

Dahin gehört zunächst einmal das Verhältnis des Briefschreibers zu dem Inhalt des Geschriebenen.

Erinnern wir uns zunächst der Eigentümlichkeit der Mitteilung, die drei Momente der Briefform, Schreiber, Inhalt und Empfänger des Briefes auf das deutlichste geschieden in der Auffassung wirksam zu erhalten. Es besteht, wenn eine Aufzeichnung „Mitteilung" ist, zwischen dem Briefschreiber und dem, was in dem Briefe gesagt

---

[1]) 2. A. S. 148.

ist, eine deutlich und unmittelbar herauszufühlende Scheidung. Sie ist, wenn von Vergangenem gesprochen wird, ohne weiteres gegeben und bleibt auch wirksam, wenn statt dessen Schilderung und Betrachtungen den Inhalt des Geschriebenen bilden. Die epische Grundstruktur der Gestaltung bezw. Auffassung ist hier lebendig, d. h. es bleibt das schreibende Ich immer als ein Selbständiges von dem Inhalt geschieden, dieser ist, wie man sagt, mehr oder weniger „objektiv“ d. h. von dem jetzt und hier gegebenen Fühlen und Wollen des Sprechenden unabhängig. Eine solche Beziehung kann der Schreibende nun auch seinem eigenen Erleben gegenüber gelten lassen, er behandelt sich und das Seine wie ein Fremdes, nicht zu ihm Gehöriges und man kann, will man Gedankenverlauf und Auffassungsform in solchem Falle kennzeichnen, in prägnantem Gebrauch unserer Redeweise sagen: der Schreiber „äußert“ nicht sein Erleben, aber er macht „darüber Mitteilung“, oder auch er tut beides, aber der Charakter der Mitteilung überwiegt, es ist aus der Wahl der Worte, dem Aufbau der Rede und aus ihrem Inhalt unmittelbar die Distanz herauszufühlen, die er „sich selbst“ und seinem Erleben gegenüber einhält. Und diese Distanz kann nun sehr verschiedene Grade haben, ja es ist das Auszeichnende der Ich-Erzählung als einer Weise epischer Gestaltung, hier die größte Mannigfaltigkeit und eine kontinuierliche Reihe von Übergängen ausprägen zu können zwischen der extremen Sachlichkeit des reinen Berichts und der spontanen Erlebnisäußerung des momentanen Ausrufs. Ein Monolog kann nun ebenso wie eine Ich-Erzählung zwischen dem Sprechenden und dem Gesprochenen verschiedene Distanz, verschiedene Grade der Abhängigkeit, des Sachinhalts, der Rede von dem Jetzt und Hier des Sprechenden wiedergeben. Nur überwiegt, weil das Grnndprinzip seiner Bildung das dramatische ist, die Erlebnisäußerung, die sich nun freilich nicht bis zu der Augenblicklichkeit des Ausrufs zuzuspitzen braucht. Es kann der Monologisierende aus der Stimmung des Augenblicks heraus in Bild und Betrachtung, in Gleichnis und Grübelei, in plötzlicher Verdichtung seines Zustandes zu einem kurzen Ausruf sein jetzt und hier Erlebtes zum Ausdruck bringen, dann ist von Mitteilung und Beschreibung in alle dem wenig zu bemerken, alles hat nur Geltung als Gebärde, oder aber er kann — wie es sich gerade schickt — „Selbstbetrachtungen“ anstellen und neigt eher dazu, „über sich“ als „aus sich heraus“ zu monologisieren. Er beschreibt. Er entfernt sich von seinem Zustand, er „verwandelt“ — es ist in einem Wort wie

„Selbstbetrachtung“ unmittelbar ausgesprochen — den „Zustand“ in einen „Gegenstand“ seines Denkens, seiner Bewertung und Betrachtung, dann ist er selbst über ihn hinausgekommen und blickt auf ihn wie auf ein „von ihm“ Geschiedenes. Das denkende bewertende „Ich“, welches spricht, und jenes nunmehr objektivierte gegenständliche „Ich“ sind auseinander getreten wie in der Ich-Erzählung das Erzähler-Ich und das in der Erzählung handelnde und erleidende Ich. Diese Entwicklung liegt noch durchaus auf der Bahn monologischer Redegestaltung, aber sie enthält eben in dieser Scheidung des „redenden Ich“ und des „Zustands-Ich“ den Keim einer epischen Entwicklung und läßt, was hier für uns allein wichtig ist, die Annahme zu, daß ein dergestalt sich selbst betrachtender und analysierender Mensch eigentlich „sich mitteilen“ will. Damit wird, was uns eben als „Monolog“ d. h. als Alleingespräch galt, zu einem Brief.

Man mißverstehe uns nicht! Nicht als ob jede monologische Selbstbetrachtung nun auch ebenso gut und ebenso selbstverständlich als Brief gelten könnte — es gibt Monologe, die reine Selbstbetrachtung sind und nichts als Monologe. Aber sicherlich bietet, wenn einmal die Tendenz, Briefe zu lesen, lebendig ist, diese Gestaltung des Monologs zu einer briefmäßigen Auffassung eher Gelegenheit als jene, deren Geltung der reinen Äußerung, d. h. der Geste, der Interjektion gleichkommt, denn sie läßt in keiner Weise Raum für die Beziehung des Gesagten auf einen Dritten.

Überblicke ich die hier wesentlich in Betracht kommenden Aufzeichnungen, so finde ich bei der ästhetischen Aufnahme dieser Stücke gewisse Unterschiede ihrer monologischen Geltung. Eine Gruppe von ihnen fügt sich ohne weiteres einer briefmäßigen Auffassung, eine andere ist so selbständig, daß sogar im Zusammenhang der Briefe ihr monologischer Charakter durchbricht.

Untersucht man nun jene briefmäßigen Stücke, so findet man bei einigen eine Gestaltung, die dem hier angegebenen Prinzip entspricht, und man ist, glaube ich, berechtigt, dieser Bildung den briefmäßigen Charakter zuzuschreiben. Dies ist der Fall bei den Briefen vom 26. Julius I. Buches und 8. Februar, 21. August, 30. Oktober, 3. November und 21. November II. Buches.

Ich nehme den ersten Brief vom 26. Julius[1]) als Beispiel.

---

[1]) 2. A. S. 58.

Er beginnt mit einer Selbstbetrachtung,[1]) reiht dann einige Momente aus dem Verkehr Werthers mit Lotte aneinander[2]) und schließt in einem Gleichnis, das wieder auf den Schreiber Bezug hat. Der Anfang ist ziemlich unvermittelt, er kann als reiner Impuls gelten.[3]) Das Nachfolgende aus dem Verkehr Werthers mit Lotte könnte als die jetzt und hier erwachende Erinnerung des Briefschreibers gelten, wirkt aber hier als eine Art von Erläuterung und Beweis.[4]) Es ist nicht rein monologische Äußerung, die hier eben in Reminiszenzen bestünde, es ist vielmehr, als sollte der allgemeine Satz des Anfangs einem Dritten erläutert werden. Diese Beziehung auf einen Dritten ist nicht unabweisbar. Aber besteht einmal die Tendenz, Briefe zu lesen, so wird fast von selbst jede Möglichkeit zu einer Notwendigkeit ihrer Bildung. Zur Verdeutlichung der eigentümlichen Wirkung dieser Gestaltung sei auf die gegenteilige Anordnung in der Aufzeichnung vom 21. August I. Buches verwiesen. Sie hat, wenn überhaupt bei ihr von Briefcharakter die Rede sein kann, doch nur einen sehr geringen, und verdankt dies wie wir sehen werden gewissen epischen Elementen. Jedenfalls ist ihr Briefcharakter, mit dem der Aufzeichnung des 26. Juli verglichen, weit schwächer. Dies liegt an ihrer durchaus abweichenden Bildung: auch hier Bruchstücke Wertherschen Erlebens und eine allgemeine Betrachtung. Aber diese Erlebnisse erscheinen als jetzt und hier erwachte Erinnerungen. Es geht kein allgemeinerer Satz voraus, dem sie als Erläuterung unterzuordnen wären. Es ist, als ob Werthers Erinnerungen laut werden, ohne daß er es selber merkt. Erst die letzten Worte enthalten das allen Reminiszenzen gemeinsame Gefühlsmoment: „Und ich weine trostlos einer finstern Zukunft entgegen.“ Man setze dieses Stück an den Anfang und man wird dazu neigen, als eine Art von Erläuterung zu lesen, was eben noch als reine Reminiszenz galt. Der allgemein herrschenden Tendenz der Beziehung auf einen Briefempfänger wäre damit die Möglichkeit der Wirkung gegeben.

Die Bedeutung dieser Gestaltung offenbart besonders die Aufzeichnung vom 21. August II. Buches. Der erste Satz enthält in einem Gleichnis, dessen Kürze für die Impulsivität der Äußerung bezeichnend ist, den allgemeinen Obersatz. Er kann ebenso gut als

---

[1]) Z. 1 und 2.
[2]) Z. 2—18.
[3]) Z. 1 und 2.
[4]) Z. 2—18.

reine Äußerung, wie als Selbstbetrachtung gelten; das weitere aber gilt als eine Art von Ausführung und Erläuterung dieser Erkenntnis. Es gälte als Monolog, wenn die Vorstellungsbildung nach dieser Richtung tendierte. Hier scheint es mir ohne besondere Umstände als Brief gelesen zu werden.

Das gleiche Bildungsprinzip ist wirksam in dem Brief vom 21. November. Hier ist der erste Absatz stark monologisch. Doch liest sich das erste Stück[1]) wie ein erregter Ausruf. Das folgende[2]) kann als eine Art von Erläuterung und Ausführung dieses Anfangs zum Zwecke der Mitteilung gelten, wie denn der zweite Absatz des Briefes direkt Erzählung wird, um was anfangs gesagt wird, zu erläutern.

Vielleicht gehört auch die Aufzeichnung vom 30. Oktober II. Buches hierher. Liest man sie so, daß der erste Satz als der eigentliche Impuls gilt, das weitere als die dazu gegebene Erläuterung einer betrachtsameren Stimmung, dann hat er wie die eben besprochenen Aufzeichnungen briefmäßigen Charakter. Liest man das Ganze als die einheitliche Äußerung eines Impulses, dann wirkt es als ein Ausruf und die monologische Geltung ist stärker. Welche von beiden Auffassungen der ästhetisch Genießende bevorzugt, scheint mir hier eine rein persönliche Angelegenheit. Vielleicht auch, daß es bei ein und demselben Leser zu verschiedenen Zeiten verschieden ist. Es gibt übrigens, wie mir scheint, ein Mittel, beide Auffassungen unmittelbar zu unterscheiden. Die Besprechung der extrem-monologischen Formen wird Gelegenheit geben, das zu verdeutlichen. Wie sehr aber Selbstbetrachtungen an sich der briefmäßigen Auffassung entgegenkommen, zeigt der Brief vom 3. November II. Buches und — bis zu einem gewissen Grade auch der Brief vom 8. Februar. In beiden verrät die Gedankenfolge unmittelbar, daß jene ideale Scheidung zwischen dem Schreiber, dem Betrachter einerseits und dem Geschriebenen — fast Beschriebenen — dem Zustand andrerseits Geltung hat. Sie können kaum als Monologe in Anspruch genommen werden und würden, wenn in ihnen ein Hinweis auf den Empfänger gegeben wäre, zu den Briefen vom 10. Julius, 3. September I. Buches und 10. Oktober II. Buches zählen, die starke und reine Äußerungen sind, aber durch die Anrede des Empfängers unzweifelhaft als Briefe gelesen werden.

---

[1]) Z. 10—14.
[2]) Z. 15—19.

Neben dem Verhältnis des Schreibers zu der Aufzeichnung wirkt für eine Betonung des Briefcharakters das Enthaltensein „epischer Elemente" in den Aufzeichnungen. Wird die Reminiszenz des Schreibers zu einem Verweilen an dem betreffenden sachlichen Inhalt, so wird aus ihr eine Schilderung und mit ihr verknüpft sich leicht und ungezwungen der Briefcharakter. Auch dieses Moment ist in dem Brief vom 26. Julius[1]) wirksam. Was hier als weitere Ausführung zu dem Obersatz gegeben wird, kann auch als Ansatz zu Erzählungen gelten und wird so für die Auffassung zur Mitteilung. Dies wird noch deutlicher in der Aufzeichnung vom 8. Februar.[2]) Auch die vom 21. August ersten Buches — sonst ein direktes Gegenstück zu dem Brief vom 26. Julius — zeigt in der Aneinanderreihung der Reminiszenzen einen Ansatz zu Schilderung und Erzählung. Es ist freilich hier der Briefcharakter schwach und wer ihn überhaupt leugnet und diese Aufzeichnung unter die reinen Monologe zählt, ist auch im Recht, wie es denn bei all diesen Gruppierungen nicht darauf ankommt, die Aufzeichnungen in verschiedenen Rubriken glatt unterzubringen, sondern etwaige Verschiedenheiten der Auffassung zu erklären. Vergleicht man also den Brief vom 21. August mit dem vom 26. Julius, so fällt einem die stärkere monologische Geltung auf und wir glauben dies dem Verhältnis des Schreibers zu dem Geschriebenen zur Last legen zu dürfen. Hält man aber die Aufzeichnung vom 21. August mit dem reinen Monolog vom 3. September oder 27. Oktober zusammen, so scheint ihr doch etwas Briefmäßiges anzuhaften und wollen wir dies erklären, so weisen wir auf die möglichen Ansätze von Erzählung und Schilderung hin, die sie bietet. Daß an sich diese Ansätze eine briefmäßige Auffassung begünstigen, wird ja nicht gut in Zweifel zu ziehen sein. Die Aufzeichnungen vom 5. September, 12. September, 21. November enthalten keine Beziehung auf den Empfänger, gelten aber wegen der in ihnen gegebenen Erzählung ohne weiteres als Brieferzählungen. In den oben angeführten Aufzeichnungen gelangen die epischen Elemente nicht bis zur Ausbildung erzählungsmäßiger Zusammenhänge, das Tatsächliche löst sich eher in Reminiszenzen auf und je mehr dies der Fall ist, um so eher wird bei dem Mangel sonstiger Hinweise auf einen Empfänger der Monologcharakter durchbrechen. Ihm wirkt dann nur die

---

1) W. A. S. 58.
2) W. A. S. 98.

allgemeine Disposition der Vorstellungsbildung entgegen. Welches da nun im Einzelfall das Resultat sein mag, das Mehr oder Minder monologischer Geltung einer Aufzeichnung ist Sache rein persönlicher Auffassung.

Als reine Monologe, die gegebenenfalls ihren ev. Briefwert nur dem Zusammenhang der Briefe überhaupt verdanken, müssen uns die Aufzeichnungen vom 19. Julius, vielleicht auch vom 21. August ersten Buches vom 3. September, 19. Oktober, 27. Oktober und 27. Oktober abends, vom 22. November und 26. November gelten und vielleicht auch vom 30. Oktober. Sie sind samt und sonders kurz und, je kürzer um so reiner natürlich der monologische Charakter; denn um so mehr kann die Aufzeichnung als Ausruf und Geste gelten. Immerhin aber bestehen auch hier noch Unterschiede. Wir bringen sie zur Sprache, weil sich die Verschiedenheit der Auffassung hier unmittelbar in einer Verschiedenheit der Reproduktion des Gelesenen erfassen läßt und damit ein Einblick in die Subtilität und Verfeinerung des Mechanismus von Gestaltung und Auffassung, von Text und Vortrag gewonnen wird.

Die Aufzeichnungen vom 19., 27. Oktober, 22. und 26. November zeigen, je nachdem sie gelesen werden, den Monolog-Charakter deutlicher oder weniger bestimmt. Man lese diese Stücke sinngemäß, aber ohne starke Pointierung dem Rhythmus der Wortreihe folgend und achte darauf, ob man jede der Aufzeichnungen als ein melodisches Ganze liest oder ob man an irgend einer Stelle sozusagen abbricht und von neuem beginnt.

Die Aufzeichnung vom 19. Oktober kann man beispielsweise so lesen, daß nach dem zweiten Ausrufezeichen[1]) eine kleine Pause eintritt und — bei norddeutscher Sprachmelodie[2]) — der neue Satz: „Ich denke oft...“ in einer tieferen Stimmlage einsetzt als der erste Satz. Desgleichen ist in der Aufzeichnung vom 27. Oktober eine solche Zerlegung der melodischen Einheit nach dem ersten Satz also S. 127 Z. 1 oder in der vom 22. November bei Zeile 7 oder in der vom 26. November Z. 12 möglich. Geschieht diese Zerlegung, so kann das zweite Stück als ein selbständigeres Glied

---

[1]) Z. 10.

[2]) Wie Sievers zuerst beobachtet hat, liegen die melodischen Akzente der gewöhnlichen norddeutschen und süddeutschen Sprechweise gerade entgegengesetzt, so daß die Stimme hier ansteigt, wo sie dort fällt und umgekehrt.

für sich wirken, als eine Art Bemerkung, die nicht mehr von dem gleichen Impuls getragen ist, wie der erste Satz, als neuer Einsatz eines Impulses. Besonders in der Aufzeichnung vom 22. November wird, weil es sich hier auch im Inhalt der Worte ausprägt, deutlich, daß der zweite Teil fast eine Betrachtung „über“ und nicht mehr reiner Ausdruck des Zustandes ist. Es ist wenigstens ein von Schauspielern und von jedem im Vortrag etwas Geübten oft angewandtes Mittel, zwei Stücke von einander zu sondern und das zweite als Ausfluß eines neuen seelischen Impulses gelten zu lassen, daß man es in einer andern Stimmlage beginnt. Während beispielsweise ein alles überflutender Zorn von einem Schauspieler nicht wirksamer ausgedrückt werden kann, als durch eine ständig steigende Stimme, die Satz um Satz immer schneller, immer lauter und in immer höherer Tonlage spricht, so daß die Stimme treppenförmig ansteigt, wird die plötzliche Beruhigung durch ein Sinken der Stimme ausgedrückt. Man redet tiefer, leiser, langsamer.

Es ist, wie gesagt, nicht unabweisbar, diese Aufzeichnungen so zu lesen — ja es kann sehr wohl sein, daß jemand alle drei Aufzeichnungen als melodische Einheiten ohne Pause und ohne Umlegung der Stimme liest. Geschieht aber die Zerlegung, so scheint sie ein Symptom dafür, daß der zweite Teil nicht mehr als reine Exklamation erfaßt wird, sondern als Ansatz zu einer Selbstbetrachtung. Und soweit nun diese Aufzeichnungen so gelesen werden, bieten sie die Möglichkeit, eine Beziehung zu dem Empfänger zu knüpfen, denn auch hier bahnt sich nun die ideelle Scheidung an zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten. Der Impuls hat ausgewirkt, was nun folgt, kann — muß aber nicht — auch als Gegenstand des Denkens und Wertens gelten.

Eine solche Deutung scheinen die Aufzeichnungen vom 19. Julius, 3. September und vom 27. Oktober Abends auszuschließen. Sie sind reine Interjektion, Monologe extremster Bildung gleich den Aufzeichnungen des Herausgeberberichts. Sie sind, wie Hebbel einmal sagt: „laute Atemzüge der Seele“.[1])

Fünftes Kapitel.

Die lyrischen Briefe.

Die lyrischen Briefe sollen wie alle anderen Aufzeichnungen ihren Verfasser charakterisieren. Werthers Persönlichkeit spricht

---

[1]) Hebbel, Tagebücher Band 4 Nr. 5907.

gerade in der lyrischen Äußerung stark und unmittelbar: Die Handlung im „Werther“ braucht einen solchen Charakter und dieser, um lebendig zu werden, braucht lyrische Stimmung d. h. auf poetische Gestaltung und Auffassungsformen angewandt, ein zeitweises Sichverlieren im reinen Zustand. So haben die lyrischen Briefe als solche für das Ganze der Persönlichkeit Werthers bestimmte Werte. Andrerseits aber entfaltet sich das spezifische lyrische Wesen dieser Briefe nur unter Verdrängung der Beziehung der Aufzeichnung zu dem bestimmten Menschen. Die Worte und Bilder, die Schilderungen und Betrachtungen sind lyrisch nur insoweit, als sie in sich selbst leben und erst diese ihre Eigenentfaltung kann jene charakterisierende Funktion übernehmen, die den lyrischen Briefen ebenso wie allen anderen zukommt. Man wird also bei der Analyse der wenigen in Betracht kommenden Stücke vor allem im Auge behalten, inwieweit eine selbständige lyrische Entfaltung Platz greift und wodurch jeweils dieses in gewissem Sinne in sich selbst ruhende und wirkende Ganze in die allgemeine dramatische Funktion übergeführt wird. Wir haben in der Untersuchung über die Anfänge der Vorstellungsbildung von dem Briefschreiber[1]) gelegentlich der Analyse des Briefes vom 10. Mai I. Buches dieses Problem gestreift und müssen dies nun an der Hand der vorliegenden Briefe vom 10. Mai, 18. August, 30. August, 12. Oktober weiter ausführen.

Ehe wir auf die einzelnen Briefe eingehen, sei ein Gemeinsames aller Briefe erwähnt. Sie haben mit Ausnahme des Briefes vom 12. Oktober, aber mit Einschluß des dem Herausgeberbericht angehörenden lyrischen Briefes vom 12. Dezember[2]) alle ein und dasselbe Thema: die Landschaft, in der Werther diese Zeit über lebt, das „liebe Thal“, wie er es einmal im Brief vom 10. Mai[3]) nennt. Dieses nun ist zunächst ein Charakteristikum Werthers: es ist bezeichnend, daß Werther so in der Landschaft lebt. Als solches interessiert es uns aber nicht in diesem Zusammenhang. Es hat noch eine andere aus der Eigentümlichkeit des Briefes als Darstellungsform resultierende Bedeutung, die späterhin im Zusammenhang gewürdigt, hier aber bereits kurz erwähnt werden soll.

Der Darstellungsform des Briefes fehlt einerseits die eigentümliche Realität der Bühne, andrerseits die interpretierende Nachhilfe

---

[1]) S. 138 f.
[2]) W. A. S. 151.
[3]) S. 8 Z. 3.

und Ergänzung des Erzählers, alles ist sozusagen auf eine Karte gesetzt: den Briefschreiber. Er muß sich in den Äußerungen nicht nur sich selbst geben, er muß sich selbst sein Milieu, seinen Hintergrund schaffen. Und nach der ganzen Anlage des Helden ist es nicht gleichgültig, in welcher Natur er lebt. Der Leser muß hiervon ein Bild bekommen, denn eine Natur wie Werther braucht den Hintergrund einer Landschaft und zwar einen bestimmten, so wie Moses den Berg Sinai, Johannes der Täufer die Wüste und Nietzsches Zarathustra das Hochgebirge. Was war natürlicher als den in Werther schlummernden Stimmungen diese Wendung zu der ihn umgebenden Natur zu geben? So begreift es sich, warum diese Briefe Naturlyrik geben und doch ihren innigen Zusammenhang zu der erlebenden Persönlichkeit zu wahren wissen. Ja man könnte hier noch weitergehend und vorgreifend andeuten, was in anderem Zusammenhang noch eingehender zur Sprache kommt: die lyrischen Briefe zeigen uns diese Natur in dem friedlich-traulichen Beieinander von Berg und Tal, Getier und Waldung, wie es die offene Gemütsart des Briefschreibers erst heiter empfängt,[1]) dann als ein fernes entweichendes Glück ersehnt,[2]) ja ihre örtliche Begrenzung überschwärmend[3]) fast mehr erträumt als wirklich erschaut. Dann mit zunehmender seelischer Verwicklung und Vereinsamung wird uns diese Natur bei Nacht gezeigt[4]) in der geheimnisvollen Einsamkeit des Mondlichtes, schließlich als Werther der Selbstvernichtung nahe ist, in der schaurigen Pracht einer Überschwemmung![5]) So wird die Landschaft in den verschiedenen Naturstimmungen zu einem großen Symbol der seelischen Entwicklung.

Zu den Briefen selbst ist nicht viel zu bemerken. Der Brief vom 18. August scheint uns in der lyrischen Entwicklung am weitesten fortgeschritten. Auf eine kurze allgemeine Betrachtung[6]) folgt zwar eine Selbstbetrachtung ausgesprochen dramatischen Ausdruckswertes,[7]) aber sie erweitert sich alsbald in der Schilderung der ihn umgebenden Natur zu einem großen bilderreichen und in weiter rhythmischer Spannung sich auslebenden lyrischen Stimmungsäußerung. Man

---

[1]) Brief vom 10. Mai.
[2]) Brief vom 18. August.
[3]) Brief vom 18. August S. 74 Z. 18ff., S. 75 Z. 1ff..
[4]) Brief vom 30. August S. 80.
[5]) Brief vom 12. Dezember S. 151.
[6]) S. 73 Z. 14—16.
[7]) Z. 17—22.

bemerke nur die in wundervoller Steigerung sich wiederholenden Sätze mit „Wenn“, bis erst auf S. 74 Z. 14 der persönliche Nachsatz: „wie faßte ich das alles in mein warmes Herz....“ folgt, um alsbald wieder zur Naturschilderung zurückzukehren,[1]) dann wieder in kurzen Ausrufen eine Selbstbetrachtung einzuflechten und dann abermals den Kreis seiner Stimmungsäußerung zu erweitern. Hier liegt meines Erachtens der Höhepunkt der lyrischen Entfaltung. Nun wird dies zu einem Erlebnis, zu einem Glück entschwundener Tage[2]) und eine halb als Ausruf, halb als Anrede wirkende Apostrophierung des Briefempfängers[3]) leitet die ganze Fülle des lyrischen Erlebens in die Bahnen brieflicher Betrachtung und gibt ihr so ihren dramatischen Wert. Bemerkenswert aber ist für die Gewalt des angeregten lyrischen Vorstellungsverlaufs, daß die Wendung des Gedankengangs an den Empfänger des Briefes[4]) — für mich wenigstens — keine unmittelbare Prägnanz besitzt. Sie trägt einen allgemein rhetorischen Charakter, nicht den spezifischen der Briefanrede. Und ist nicht das Übergehen des „Du“ in ein allgemeineres „Ihr“, wie es S. 76 Z. 7f. zeigt, in dieser Hinsicht bezeichnend? So wird die lyrische Entwicklung, die Mittelpartie, von einer das erlebende „Ich“ des Briefschreibers äußernden Partie umrahmt. Daß diese nur in einer kurzen Einführung[5]) besteht, dagegen in einer weiter ausgedehnten Schlußpartie,[6]) ist einleuchtend: wäre zu Beginn des Briefes durch stärkere dramatische Werte die Beziehung aller Aufzeichnungen auf den Briefschreiber in den Vordergrund gerückt worden, so hätten sich schwerlich die lyrischen Elemente so frei und bedeutend entfalten können. Die Bilderpracht und die melodischen Werte wären nicht so zur Geltung gekommen, als es nun geschieht.

Dies zeigt der Vergleich dieses Briefes mit dem vom 10. Mai. Auch hier eingangs eine Selbstbetrachtung,[7]) aber sie ist weiter ausgedehnt und trägt Mitteilungscharakter. Es ist ein „Erzählen von sich“. Auch enthält sie eine Anrede des Empfängers.[8]) Dann erst

---

[1]) Z. 18—28.
[2]) S. 75 Z. 5—14.
[3]) S. 75 Z. 14.
[4]) S. 75 Z. 23 und 28, S. 76 Z. 1.
[5]) S. 73 Z. 14—22.
[6]) S. 75 Z. 14 bis S. 76 Z. 15.
[7]) S. 7 Z. 20, S. 8 Z. 3.
[8]) S. 7 Z. 26.

beginnt die lyrische Entwicklung, in ihrem Verlauf der des Briefes vom 18. August nicht unähnlich. Auch hier die Stimmung in eine Reihe von Bildern aus der Natur gefaßt und durch die Folge der hypothetischen Vordersätze in prächtig ansteigender Bewegung zusammengeschlossen. Auch hier eine Anrede des Empfängers, die auch als Ausruf gelten kann,[1]) gegen Schluß die stärkere Betonung des Erlebnisses, bis schließlich die letzte Zeile die dramatische Funktion deutlich und scharf pointiert. Will man die Gestaltung dieser beiden Briefe in ihrer lyrischen Eigentümlichkeit voll bewerten, so braucht man sie nur mit der Schilderung der Landschaft im Brief vom 21. Junius[2]) zu vergleichen. Hier wird Berg, Tal und und Wald als Ziel seiner Sehnsucht zum Erlebnis, aber es bleibt durchaus in der Sphäre dieses persönlichen Ausdrucks.

In dem Brief vom 30. August ist die rein dramatische Erlebnisäußerung des Briefes so überwiegend,[3]) daß die gegen Schluß[4]) einsetzende lyrische Entwicklung entfernt nicht jene Höhe erreichen kann, wie in den Briefen vom 10. Mai und 18. August. Auch hier ist übrigens die gleiche Gestaltung: Ausdehnung der hypothetischen Vordersätze mit den Stimmungsbildern aus der Natur, dann im Nachsatz sein persönliches Verhältnis.

Dies ist bis zum Extrem ausgebildet in dem Brief vom 12. Oktober. Er handelt nicht von der Landschaft. Er spricht von Ossian. Die Gestaltung ist in den Grundzügen die gleiche wie in den Briefen vom 10. Mai, 18. August: ein persönlicher Anfang, eine Mitteilung,[5]) dann in freiester Entwicklung Bilder aus dem Ossian;[6]) schließlich mit einem Ausruf: O Freund! die persönliche Beziehung dieser lyrisch ausgestalteten Welt zu ihm, dem Schreibenden.

In der Brieffolge finden sich natürlich auch sonst noch kleine lyrische Stücke, doch zeigen sie nur geringe Ansätze eigener Entwicklung und sind in Äußerung, Schilderung und Betrachtung verwoben. So beispielsweise im Brief vom 3. November[7]) und im Brief vom 15. November.[8])

---

[1]) S. 8 Z. 16, 23.
[2]) S. 38 Z. 25, S. 39 Z. 6.
[3]) S. 79 Z. 6, S. 80 Z. 5.
[4]) S. 80 Z. 6—12.
[5]) S. 124 Z. 1 und 2.
[6]) S. 124 Z. 3—125, 3.
[7]) S. 128 Z. 18—28.
[8]) S. 130 Z. 25 f.

Selbständiger ist das lyrische Stück in dem Brief vom 12. Dezember des Herausgeberberichts.[1]) Es knüpft wieder an die Landschaft an. Es schildert die „nächtliche Szene dieser menschenfeindlichen Jahreszeit" und, bezeichnend für die vom Erlebenden vollzogene lyrische Verselbständigung der Stimmung, wird die Schilderung mit der allgemeinen Wendung: „ein fürchterliches Schauspiel . . . ." eingeführt.[2]) Auch hier wird Bild an Bild und dann erst die persönliche Beziehung[3]) gegeben, nachdem sie bereits der Anfang ausführlicher als in den Briefen vom 10. Mai und 18. August betont hatte. Indessen verharrt hier das Ganze mehr in der Sphäre leidenschaftlicher Erzählung als daß es sich, wie in den oben besprochenen Briefen, lyrisch entfalte.

Welcher Formwert den lyrischen Elementen des Werthers in ihrer Gesamtheit für Aufbau und Gliederung des Ganzen zukommt, wird in weiterer Ausführung der einleitend gegebenen Andeutungen im folgendem zur Sprache kommen.

Sechstes Kapitel.

Die dramatische Grundstruktur des „Werther".

Welche Bedeutung für die Analyse des geschaffenen Kunstwerks eine Orientierung der gebotenen Zusammenhänge an der zu betätigenden Auffassung hat, zeigt eine Betrachtung der Handlung und Komposition des Werther in Beziehung zur Briefform und der ihr gemäßen Auffassung. Die hier vorliegenden Probleme der Darstellung wurden in ihren Grundzügen bereits entwickelt.[4]) Wird der Werther, wie dies beispielsweise in der im übrigen vortrefflichen Untersuchung von Riemann über „Goethes Romantechnik" geschieht, mit dem „Wilhelm Meister", den „Wahlverwandtschaften" und Goethes übriger epischer Produktion zusammengestellt und untersucht, so läßt sich wohl festsetzen und klarlegen, daß der Werther „von allen Romanen Goethes" die „einfachste Gliederung" habe, daß er in „drei Teile zerfalle", daß „der erste bis zur

vgl S

[1]) S. 226.
[2]) S. 151.
[3]) S. 151 Z. 5f.
[4]) S. 151 Z. 14f.

Ankunft Alberts reiche und die Entwicklung der Liebe Werthers zu Lotte umfasse", der zweite „Werthers Abschied gebe, seine Flucht ins tätige Leben und seine Rückkehr", der letzte, „in der Ossian in Werthers Herzen den Homer verdrängt habe", „das allmähliche Reifen des Entschlusses durch Selbstmord zu enden", es läßt sich auch behaupten, daß Alberts Ankunft und Werthers Rückkehr wichtigere „Wendepunkte" darstellen, als sein Abschied im Brief vom 10. September, und es läßt sich schließlich zwischen „idyllischen" und „tragischen" Episoden scheiden — aber was ist hier mit dieser Erkenntnis gewonnen, wenn die Grundtatsache nicht erkannt ist, daß der „Werther" kein Roman ist, weil er keine Erzählung ist, auch kein Ich-Roman, weil, obgleich Werther allein zu uns spricht, er als der „Erleber", nicht als der „Erzähler" seiner Geschichte zu gelten hat. Man nennt den „Werther" einen Briefroman. Aber dies ist eine am Äußersten haftende Charakteristik, bestenfalls eine Etikette, unfähig, den Bau dieses künstlerischen Organismus zu erfassen. Und doch sollte dieser, will man über die künstlerische Eigenart eines Dichters handeln, in seinen Grundzügen wohl erkannt sein!

Es ist also richtig: der „Werther" hat eine sehr einfache Handlung, eine sehr übersichtliche Gliederung. Es ist aber falsch, diese mit dem komplizierten Gefüge des „Wilhelm Meister" oder der Wahlverwandtschaften" zu vergleichen, als handle es sich um verschiedene Variationen des einen Typus, nämlich der Handlung eines Romans. Die Einfachheit und Übersichtlichkeit des „Werther" ist eine spezifisch andere, als die einer Romanhandlung. Man wird sie nur aus der besonderen Eigentümlichkeit seiner Darstellungsform verstehen.

Da intime Briefe nicht Ich-Erzählungen sind im epischen Sinn dieses Wortes, sondern Äußerung von Erlebnissen, so muß die Handlung des Werther im wesentlichen durch das Erleben des Briefschreibers hindurchgehen. Ihre Entwicklungen werden zu Wandlungen seines Erlebens. Gewiß enthält dieses einen rein sachlichen Kern, der sich auch als reine „Begebenheit" gestalten ließe. Dann wäre die Briefform, würde sie beibehalten, ein zufälliges, durchaus unsachliches und im Grunde entbehrliches Gewand eines Ich-Romans, nicht aber die Darstellungsform eines in dieser Ich-Erzählung gegebenen spezifischen Gehaltes. Die Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts kennt eine Unzahl solcher „Briefromane" aus England, Frankreich und Deutschland — Werke, über

deren literarische Eigenwerte durch diese Charakteristik weiter nichts entschieden sein soll, die nur als Formen der Darstellung trotz der äußeren (formalen) Ähnlichkeit nichts gemein haben mit GOETHES „Werther“. Denn von einer solchen, rein ornamentalen Verwendung der Briefform kann hier keine Rede sein: alles drängt dazu, in den Aufzeichnungen wirkliche Briefe zu sehen. Demnach kann die Handlung des Werther nicht episch gesehen sein, sondern so, wie es ist, wenn die gebotenen Redezusammenhänge in erster Linie als Äußerungen eines bestimmten Individuums erfaßt werden — also dramatisch.

Wie mannigfaltig der Kranz von Ereignissen, Begebenheiten und Episoden geflochten sein mag, der uns geboten wird: alles weist uns in die gleiche Richtung und gilt zunächst als Bereicherung und Erweiterung von Werthers Innenleben. In der Tat sind denn auch die eingeflochtenen Episoden voll geheimer Beziehungen zu Werther. Das in ihnen behandelte Menschenschicksal nimmt schließlich die gleiche traurige Wendung wie Werthers eigenes Erleben und so laufen die im ersten Buch verschiedentlich angesponnenen Fäden schließlich in den einen Punkt der tragischen Erfüllung zusammen. In allen wirkt — und dies ist der diametrale Gegensatz zu aller epischen Breite und Betrachtsamkeit der Episoden eines Romans — eine geheime zentripetale Kraft nicht anders, als sie jede Tragödie durchbebt.

Wo aber für den Fortschritt der Handlung ein Ereignis in die Verflechtungen von Werthers Erlebnissen eingreift, da wird dies genau wie bei einem Drama vor allem in der Beziehung zu seinem Erleben realisiert. Es ist sehr bezeichnend, wie die beiden Momente, die als das Eingreifen des äußeren Lebens gelten können, mit äußerster Prägnanz gerade in der Wirkung auf den Briefschreiber eingeführt werden: Alberts Rückkehr und die Kränkung bei dem Gesandten. Dort heißt es: „Albert ist angekommen und ich werde gehen“ und hier: „Ich habe einen Verdruß gehabt, der mich von hier wegtreiben wird“. Die Handlung wird wie mit einem Ruck vorwärts geschoben. So wird auch häufig in einem Drama eine wichtige Wendung der der Handlung durch Botenbericht als Ereignis kurz pointiert, um dann, was als Erlebnis des Helden für das dramatische Gefüge des Ganzen vor allem in Betracht kommt, gesondert und ausführlich zu entwickeln. Auch im Werther findet sich keine Vorbereitung der Ankunft Alberts: eines Tages ist er da, nun wirkt er, d. h. nun ist er ein Faktor im Erleben des Briefschreibers.

Diese zentrale Anordnung des Stoffes — das Charakteristikum dramatischer Gestaltung — schafft jenes Verhältnis zwischen Charakter und Handlung, welches seinem innersten Wesen nach unepisch ist: die Handlung erscheint nur als Manifestation des Charaktars, von ihm empfängt sie Gestalt und Licht und Schatten. Das „eigentlich Gegebene" ist nicht die Handlung, sondern der Charakter. Aus diesem verborgenen Quell strömt jene hervor, bald in mildem Flusse, bald in eiligen Wirbeln, wie es der Quell eben spendet, nicht aber nach einer dem Epischen so wesentlichen Eigengesetzlichkeit stetigen Fließens.

Und auch Werthers Charakter ist durchaus dramatisch gesehen. Der Roman führt seinen Helden durch viele Lebensjahre, das Drama durch eine Leidenschaft. Was vorher war, interessiert nicht, es sei denn, daß es für die Leidenschaft noch eine Gegenwart besitze. So beziehungslos, wie Werther, ist keine Romanfigur, aber mehr oder weniger jeder dramatische Held. Das Milieu des Romanhelden ist ein nach Zeit und Ort Bestimmtes, man erfährt von seiner Vergangenheit, von seiner täglichen Umgebung, der dramatische Held interessiert sozusagen als individuelle Inkarnation einer Leidenschaft, er ist, wie GOETHE an SCHILLER schreibt[1]) der „nach innen geführte Mensch". Das Milieu wirkt in gleicher Richtung, es ist der Resonanzboden seiner Leidenschaft. Wie sehr die Landschaftsschilderung im Werther diese Funktion erfüllt, hat die Analyse der lyrischen Briefe erwiesen.[2]) Wie sehr Werther als der jetzt und hier Erlebende in Betracht kommt, zeigt sich nirgends besser, als da, wo etwas von seiner Vergangenheit berichtet wird. Der Anfang mit seiner Reminiszenz an das Verhältnis zu Leonore und ihrer Schwester hat keinerlei biographischen Wert: es liest sich, wie RIEMANN gut bemerkt, als „ein leises Präludium" seiner Leidenschaft zu Lotte. Und ebenso fehlt dem Brief des 9. Mai, wo Werther die Rückkehr in seinen Geburtsort schildert, eigentlich biographische Bedeutung. Es ist, wie die Einzelanalyse des Briefes nachweist, ein Erwachen von Reminiszenzen, nicht ein Schildern von Vergangenem. Man versuche, sich eine Erzählung auszudenken mit dem dürftigen biographischen Detail des Werther und man merkt alsbald, wie klapperdürr und frierend eine Gestalt dastehen würde,

---

[1]) Brief vom 23. Dezember Beilage.
[2]) Siehe S. 193f.

welcher durch das Erzähltsein die Gunst und Fülle des Augenblicks genommen würde, die ein jetzt und hier geäußertes Erlebnis auf alle Fälle besitzt.

So ist Werther in der Anlage eine durchaus dramatische Figur und wenn auch sein Ende erzählt ist, so zeigt doch die Analyse des Herausgeberberichts zur Genüge, daß auch hier nach Möglichkeit eine dramatische Vorstellungsbildung gefördert wird.[1]) Es trifft zu, was O. Ludwig über die Gestalten Shakespeares so fein bemerkt: „der Charakter macht allemal die Möglichkeit der Leidenschaft, dann aber macht die Leidenschaft den Charakter . . .“.[2])

Und wie Handlung und Charakter in ihrer Grundstruktur dramatisch sind, so ist es auch ihr Aufbau. Mag man mit Riemann auch der Meinung sein, daß Alberts Ankunft und Werthers Rückkehr als die Hauptwendepunkte der Handlung zu betrachten sind — die Teilung des Ganzen in zwei Bücher und die Verlegung dieses Einschnitts nach der Abschiedsszene in Lottes Garten trägt nicht bloß, wie Riemann zu meinen scheint, den äußeren Umfangsverhältnissen Rechnung, sondern gründet in der dramatischen Grundstruktur des Aufbaus. Es läßt sich der Aufbau des „Werther“ ohne Künstelei als ein Trauerspiel in fünf „Akten“ beschreiben, man muß nur sein Augenmerk auf das richten, was wirklich die Handlung im Werther ist, auf die Entwicklung einer Leidenschaft. Das Ganze gliedert sich folgendermaßen; ich spreche von „Akten“, um die Analogie mit dem Drama schärfer herauszuheben:

Der erste Akt enthält die Exposition. Wir werden mit dem Helden und seiner inneren Welt bekannt und erfahren das Nötige über seine Umgebung und seine Lebensbedingungen: Briefe vom 4. Mai 1771 bis 16. Junius.

Der zweite Akt gibt sein erstes Zusammentreffen mit Lotte und zeigt das sichere unbekümmerte Wachsen einer Liebe zu ihr. Er enthält gegen Ende den ersten reinen Briefmonolog[3] und gleichsam als Abschluß und Betätigung einen kleinen Brief an Lotte: Briefe vom 16. Junius bis 26. Julius.

Der dritte Akt setzt kräftig und entschieden ein mit der Meldung von Alberts Ankunft. Dieser erste Satz gibt das Leitmotiv

---

[1]) Vgl. S. 223.

[2]) Shakespeare-Studien Werke (VI, S. 23 Leipzig, Max Hesse).

[3]) Brief vom 19. Julius.

des ganzen folgenden Teils. Wird Werther gehen, wird er bleiben? Seine Leidenschaft ist hier noch durchaus lebenbejahend, sie trägt den Helden empor und hebt ihn zu der Höhe der Abschiedszene: Briefe vom 26. Julius bis 10. September.

Soweit haben wir eine unaufhaltsame Steigerung seines Erlebens. Wir wissen nun: entweder kehrt Werther nicht mehr zurück, er überwindet und die Dichtung ist aus, oder er kehrt zurück und es beginnt die Tragödie. So feiert die Leidenschaft als lebenbejahende Kraft hier ihr schönstes Fest. Die Höhe ist erklommen, es folgt der Absturz.

Der vierte Akt behandelt Werthers Erlebnisse bei dem Gesandten. Er hat im wesentlichen retardierende Funktion. Es ist der letzte Rettungsversuch. Er mißlingt: Briefe vom 20. Oktober 1771 bis 16. Junius.

Es beginnt der fünfte Akt. Das Unheil sucht seine Bahn. Will man hier scheiden, so enthalten die Briefe vom 18. Junius bis 6. Dezember die Vorbereitung, der Herausgeberbericht die Katastrophe.

Ergibt sich diese Gliederung nicht ganz natürlich? Und vergewaltigt ihre grandiose Einfachheit irgend ein Detail? Die Teilung in zwei Bücher trägt ersichtlich nur diesem dramatischen Aufbau Rechnung. Sie geschieht da, wo — um Ausdrücke aus der Technik des Dramas zu verwenden — der ansteigende Ast der Handlung seine höchste Höhe erreicht und der absteigende einzusetzen hat.

Der dramatische Grundcharakter dieser Dichtung ist nunmehr, denke ich, nachgewiesen. Die Einzelgestaltung der Briefe ist nur bei Voraussetzung dieser dramatischen Grundtendenz zu verstehen. Ein Ähnliches gilt von der eigentümlichen Ausbildung des Herausgeberberichts. Die Anlage der Handlung, der Charaktere und ihrer gegenseitigen Beziehungen, die Geltung der Episoden und die Gliederung des Ganzen reden gleichfalls deutlich der Annahme dieser dramatischen Grundstruktur das Wort. Und sprechen nicht im übrigen die Zeugnisse des Dichters über die Art seiner Produktion?

Siebentes Kapitel.

Durch die Briefform bedingte Eigentümlichkeiten der dramatischen Grundstruktur.

Die mangelnde Realität der Bühne.

Indessen ist der Werther doch kein Drama mit Szenenfolge, mit dem Dialog verschiedener Personen, mit der Ausgestaltung der Reden und Vorgänge für die Aufführung auf der Bühne. Er ist eine Sammlung von Briefen mit einem ergänzenden Bericht. Gewisse Besonderheiten dieses künstlerischen Organismus sind daher aus dem Konflikt dieser dramatischen Grundanlage und der Wesensart des Briefes zu verstehen. Dieser Darstellungsform fehlt die dramatische Realität und die dramatische Kontinuität szenischer Aufführung. Der Dichter muß sowohl auf die Hilfe einer körperhaften Darstellung der Vorgänge als auch auf jenes von selbst sich bildende Ineinander verzichten, das die Szenenfolge an sich für das Gesamtgefüge leistet. Dies muß er irgendwie zu ersetzen suchen, denn die dramatische Einfühlung, da sie immer auf eine bestimmte Persönlichkeit hinarbeitet, fordert einigermaßen deren Greifbarkeit, fordert sozusagen die Dreidimensionalität der „wirklichen“ Welt und sie muß auch irgendwie einen Ersatz für jene Einheit finden, welche ihr bei einem Drama durch Bühne und Szenenverkettung geboten wird und die die epische und die lyrische Einfühlung in ihrer Weise besitzen: der Roman durch den Erzähler, das lyrische Gedicht durch die besondere Geltung von Rhythmus und Melodie.

Der Mangel jener spezifisch dramatischen Realität der Bühne und eines Dialogs, der das Seelenleben der Sprecher reicher und voller zu entfalten versteht, als eine Sammlung noch so persönlicher Briefe, macht sich vor allem für den Helden unserer „Tragödie in Briefen“ geltend. Soll eine Leidenschaft in der Gewalt ihrer Tragik mitgelebt werden, so muß sie ein starkes, der höchsten Anspannung bedürftiges Mitgefühl für den tragischen Helden auslösen. Dies gilt sicherlich auch für den ästhetischen Genuß des „Werther“ und es ist sattsam bekannt, daß der Werther bei seinem Erscheinen diese akute Teilnahme erregte und auch jetzt noch, wie kaum eine andere Dichtung Goethes in ihrer ästhetischen Wirkung auf der Herrschaft dieses starken Sympathiegefühls beruht. Wer den Werther in der ausgeglichenen Stimmung lesen wollte, wie etwa den „Wilhelm Meister“ oder „Hermann und Dorothea“ würde gar bald

merken, daß dies eine falsche psychische Einstellung ist. Wie wird nun diese Nähe und Unmittelbarkeit, welche das Kennzeichen dramatisch gerichteter Einfühlung ist, festgehalten, wo doch so wesentliche Momente dramatischer Darstellung wie der Dialog und und die Bühne fehlen? Oder, um es von einer andern Seite zu formulieren: wie wird etwas von dem ersetzt, was bei epischer Gestaltung der Erzähler leistet, wenn er interpretiert und beleuchtet, verschweigt und erläutert, während doch Werther sozusagen darauf angewiesen ist, selbst seine Sache vorzutragen, ohne Erzähler, ohne Mitspieler und Umgebung?

Wer daraufhin den „Werther" untersucht, wird die Entdeckung machen, daß der naive Genießer dem seelischen Mittelpunkt des „Werther", dem Pathos der großen allbelebenden, allzerstörenden Leidenschaft des Helden auf Umwegen, deren er sich nicht bewußt zu werden braucht, immer näher rückt.

Hier ist zunächst einmal von Bedeutung die Rolle des Herausgebers. Sie soll jene mangelnde Bühnenrealität, soweit es in ihrer Macht steht, ersetzen. Die Analyse des Herausgeberberichts[1]) wird zeigen, wie sehr darauf Wert gelegt wird, die Erzählung in ihren Details zu legitimieren — eine Forderung, die an einen Erzähler eben nur dann gestellt ist, wenn er dem Leser und Zuhörer zumutet, an die „Wirklichkeit" des Geschehenen zu glauben. Dabei ist es nicht auf eine grobe Wirklichkeitstäuschung abgesehen, sondern auf eine besondere Färbung der hier wie überall in der Kunst geltenden ästhetischen Realität.

Die gleiche Funktion erfüllen die Anmerkungen des Herausgebers zu den Briefen und sein kurzes Vorwort. Anmerkungen pflegen ja beim Leser nicht gerade angenehm empfunden zu werden und daß wir beispielsweise „von Lavatern eine treffliche Predigt" über die üble Laune „unter denen über das Buch Jonas" besitzen, mag ja ganz wertvoll sein, gehört aber eigentlich nicht hierher. Diesen Anmerkungen erwächst nun im Zusammenhang der Wirkungsfaktoren eine besondere Funktion: sie verschaffen den Aufzeichnungen die eigene Geltung als Dokumente, als gesammelte Briefe und damit jene besondere Realität, die ihnen aus ihrer Unbestreitbarkeit und die an den freien Phantasien eines Ich-Romans an sich nicht haftet. Diesen eigentümlichen Wirkungsakzent

---

[1]) S. 223.

immer wieder zu betonen, sind die inhaltlich zumeist gleichgültigen Anmerkungen sehr nützlich. Es wird dergestalt ein spezifisch dramatisches Element der Auffassung im Leser erzeugt. Darunter verstehen wir, wie gesagt, nicht eine Täuschung, welche die Bühne mit der Wirklichkeit verwechselt, wir meinen vielmehr jene eigentümliche Determination, jene Straffheit und Anspannung, welche die dramatische Einfühlung sowohl von der Freiheit der epischen als auch von der Intensität der lyrischen unterscheidet. Es ist jener Zustand, den GOEHTE in seiner Sprache so ausdrückt: „Der zuschauende Hörer muß von Rechts wegen in einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen, seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen, und“ — dies ist die erschöpfende Charakteristik des Herausgeberberichts in seiner Mischung von Erzählung und Vorführung — „selbst was erzählt wird, muß gleichsam darstellend vor die Augen gebracht werden“.[1])

Dieser merkwürdige Wirklichkeitsakzent verpflichtet natürlich unser Mitgefühl, das hier wie auch sonst auf einer besonderen Prägnanz und Bestimmtheit des Mitlebens beruht, zu einer eigenen Art von restloser Anteilnahme, wie sie nur die reine Tragödie, nicht aber das reine Epos kennt. In der gleichen Richtung arbeiten auch andere Momente.

Die Seelen- und Schicksalsgemeinschaft der in einigen Episoden auftretenden Personen mit dem Helden unserer Dichtung entwickelt nach dieser Richtung einen eigenen darstellerischen Wert. Wir haben bei der Analyse des Briefes vom 12. August bereits darauf hingewiesen und brauchen das dort Gesagte nur auf einige andere Episoden zu übertragen. Aus der Art, wie dort die Geschichte von dem verliebten, mit Selbstmord endenden Mädchen erzählt wird, oder wie die Geschichte von dem Bauernburschen und seiner unglücklichen Liebe zu der Witwe sich mit Werthers Erleben verflicht, wie sie ihn zuerst rein als Menschentum interessiert[2]) um dann, wo es gilt, Werthers Entschluß zum Selbstmord in jeder Weise zu einer Sache intensivsten Miterlebens zu machen, in die denkbar größte psychische Nähe seines eigenen Leidens zu rücken[3]),

---

[1]) GOETHE an SCHILLER Brief 392, 23. September 1797, Beilage.

[2]) Brief vom 30. Mai.

[3]) S. 115 Z. 17—20, S. 116 Z. 3 u. 4, S. 117 Z. 25—29, S. 119 Z. 2—6.

oder schließlich aus der dem Schluß der Brieffolge eingefügten Begegnung mit dem in Lotte verliebten Schreiber, wo er vor dem Zerrbild seines eigenen Zustandes wie von einem Blitz getroffen wird, — aus alledem geht zur Genüge hervor, daß diesen Episoden für den Aufbau des Ganzen d. h. für die bei der Aufnahme des Kunstwerks zu betätigende Auffassungsform neben dem ihnen zukommenden Eigenwerte als Episoden noch der besondere architektonische Wert der Erweckung jenes rein persönlich determinierten merkwürdig zielsicheren Mitgefühls erwächst. Ein Erzähler konnte vieles von dem auf seine Weise d. h. beurteilend, schildernd beibringen, ein Drama gibt in der Wechselrede, in der Mimik der sinnlichen Darstellung und in dem Reden der anderen über den Helden genügend Gelegenheit zur Motivierung und Belebung — eine Dichtung in Briefen muß Umwege suchen, um ihren Leser dem gleichen Ziele entgegenzuführen.

In gleicher Absicht verbinden sich die Worte, die der Herausgeber der Brieffolge vorausschickt und einige in den Briefen enthaltene dunkle Vorausdeutungen des tragischen Endes. Solche Symbolik findet sich auch bisweilen im Drama, sie ist aber in keiner Weise eine Notwendigkeit. Es entwickelt das Miterleben der Bühnenbilder im Zuschauer von selbst jene gewisse Zielstrebigkeit, die wir als ein unmittelbar aufweisbares Symptom spezifisch dramatischen Miterlebens in Anspruch nahmen. Eine das Ende vorausdeutende Symbolik kann nur als Verstärkung der an sich lebendigen Tendenz gelten. Die Briefform gibt aus sich selbst dem Vorstellungsleben des Lesers noch nicht diese erwünschte Determination. Es wird daher mit gutem Grund die im Werther aufzeigbare Symbolik als das Ergebnis der Verbindung von Briefform und dramatischer Grundstruktur zu verstehen sein. Der Formwert dieser Symbolik ist natürlich beim ersten, zweiten und dritten Lesen einer Dichtung nicht der gleiche. Wie es denn überhaupt eine eigene Sache ist um das wiederholte Lesen und seine Bedeutung für die Auffassung einer Dichtung, für die Einzel- und die Gesamtgeltung ihrer wirkenden Faktoren. Wer eine Dichtung kennt und nun gar erst, wer auf derlei Dinge achtet, wird eine Fülle geheimer Beziehungen zwischen ihren Einzelheiten herausspüren. So ist es hier mit dem Nachweis symbolischer Vorausdeutungen. Sind sie alle als wirksame Faktoren anzusehen? Oder kann hier des Guten zu viel geschehen? Hier mag einem jeden die eigene Erfahrung zur Entscheidung verhelfen. Jedenfalls stecken, nachdem einmal in dem

Vorwort des Herausgebers auf die Geschichte des „armen Werther“ hingewiesen ist, in dem Brief vom 12. August, wo dem Gespräch mit Albert die Szene mit den Pistolen vorangeht, derartig symbolische Werte. Das darauffolgende Gespräch hat hier so persönliche Beziehungen zu Werther,[1]) daß diese symbolische Geltung selbst für die erste Aufnahme des Werther wohl außer Zweifel steht. Anders mit anderen Stellen. Wird die Vorausdeutung S. 16 Z. 4—6 und S. 55 Z. 6 und 7 bei erstem Lesen verstanden, oder — denn es handelt sich nicht um ein „Verstehen“ — wird sie unmittelbar lebendig? Und wenn dies auch wohl noch zu bejahen wäre, es gibt Stellen, die sicher erst bei öfterem Lesen, oder sagen wir gleich: „Erleben“ unserer Dichtung ihre symbolische Bedeutung enthüllen. Welch geheimnisvoller Sinn liegt in der Schilderung des gemeinsamen Spaziergangs Alberts und Werthers, wie jener Meinungen vorbringt und Vergangenes berichtet, Werther aber „so neben ihm“ hingeht, Blumen pflückt, sie sorgfältig in einen Strauß zusammenfügt und — in den vorüberfließenden Strom wirft, zusehend „wie sie leise hinunterwallen“? Aber wem spricht die leise Musik dieses Bildes bei erstem Lesen seine symbolische Sprache?

Ähnlich werden auch Urteile Werthers über fremdes Schicksal und Erleben mehr oder minder eindeutig auf ihn selbst zurückbezogen. Was der Erzähler von sich aus, der Dramatiker durch eine der Nebenpersonen in das Gefüge einzuflechten weiß, sagt Werther gewissermaßen indirekt von sich selbst. Die Episoden geben hierzu vielfach Gelegenheit. So das Gespräch über den Selbstmord[2]) oder bei dem Zusammentreffen mit dem wahnsinnigen Schreiber.[3]) Bezeichnend genug für die zunehmende Zentralisierung der Handlung finden sich derartig bedeutsame Anspielungen im wesentlichen in der Schlußpartie. Aber bei alledem bleibt es wahr, daß solche Werte ein zweites Lesen stärker zu realisieren vermag als das erste und ihre Wirkung überhaupt von der jeweiligen Disposition des Lesers abhängt.

Schließlich ists es nicht nur Gleichheit des Schicksals und des Erleidens, die in den Episoden Veranlassung gibt, Bezüge zu dem

---

[1]) Siehe S. 224.
[2]) S. 68 Z. 21 bis S. 69 Z. 2, 11—16, S. 71 Z. 13—15, S. 72 Z. 3—7.
[3]) S. 137 Z. 1—3.

seelischen Mittelpunkt des „Werther“ zu schaffen, auch die anderen Episoden, die Gleichnisse und die in den lyrischen Briefen sich auslebenden Naturstimmungen verwachsen zu einem großen gewaltigen Hintergrund für dieses einzige Erleben Werthers.

Zunächst von den Episoden. Mögen sie auch die Formwerte der Episoden haben,[1]) wenn gegen Schluß des zweiten Teils Werther berichten muß, wie der Frau bei der Linde in Wahlheim ein Kind weggestorben und der Mann elend und arm zurückgekehrt sei, wie die Nußbäume bei dem Pfarrer zu St... umgehauen worden seien, so finden wir in alledem die gleiche absteigende Linie wie in Werthers eigenem Erleben: es ist nicht mehr so, wie es war. Dieser Grundton leise angeschlagen in dem Brief aus dem Heimatsdorf[2]) wird immer stärker und es fehlt nicht an Stellen, die diesen Zusammenhang wieder und wieder betonen.[3])

Diese absteigende Tendenz der Stimmungskurve offenbart sich vor allem auch in den lyrischen Elementen, mögen sie als Gleichnisse hier und da in den Briefen, oder als selbständige lyrische Briefe ihre Wirkung üben. Hier arbeitet der dramatische Ausdruckswert in doppelter Beziehung. Es ist zunächst an sich bedeutungsvoll, daß Werther diese Vergleiche macht und diese Naturanschauung besitzt. Es ist, wie man wohl sagt, für ihn „bezeichnend“. In diesem Sinne hat jedes lyrische Element als eigenartige Äußerung des Briefschreibers indirekt dramatischen Wert. Die Einzelanalyse der lyrischen Briefe hatte darüber ein Näheres zu sagen. Weiterhin aber wirken diese Gleichnisse und die lyrischen Stimmungsbriefe atmosphärebildend. Dieser Atmosphäre bedarf jede dichterische Gestalt. Man nennt sie in der Sprache des Naturalismus ihr Milieu und glaubt dieses gar oft mit einer Detailschilderung der Umgebung geleistet. Damit aber hat es, halten wir uns streng an die Einfühlung als die Nährmutter aller ästhetischen Vorstellungsbildung, nichts zu tun. Die Umgebung ist nur dann wirklich Milieu, wenn sie Atmosphäre gibt d. h. wenn jede umgebende Dinglichkeit ein geheimes, nur durch Einfühlung erfaßbares Innenleben mit der dichterischen Gestalt und der ihr eigenen inneren Welt verbindet. Hier mag je nach der Eigenart dieses Innenlebens ein größeres oder geringeres Detail notwendig sein. Darüber entscheidet kein natura-

---

[1]) Siehe S. 215.
[2]) Brief vom 9. Mai.
[3]) S. 114 Z. 1, S. 122 Z. 23.

listisches Dogma, sondern nur die dem Einzelfall angemessene Einfühlung — weshalb beispielsweise ein Drama, das wie das moderne seelische Nuancen von ungeahnter Differenzierung auf der Bühne darzustellen versucht, der Szenerie eine ganz andere Intimität der Ausgestaltung zuzuwenden pflegt, als SHAKESPEARES große Konstruktionen von Charakter und Leidenschaft.

Aber auch hier ist, wenn die Umgebung determiniert wird, ihre atmosphärebildende Kraft allein entscheidend. Das großartigste Beispiel bietet der „Lear“. In der Wahnsinnsszene auf der Heide wird die Natur, Blitz und Donner und der heftig andauernde Sturm zu einem gewaltigen Gleichnis der wilden Wahnsinnsextase. Man denke an eine Aufführung, man höre das wilde Toben des Sturmes — ist Lears Rede hier noch die eines Menschen, des Königs, kurz — des Individuums? Erscheint sein Selbst nicht erweitert zu einer gewaltig wütenden Naturkraft? „Es“ redet aus ihm. Erst wenn der allzerstörende Wahnsinn dergestalt zum Ausdruck gekommen ist, — eben als eine die Dämme der Einzelpersönlichkeit überflutende Naturkraft, erst dann spricht Lear, der König, der Greis. Der Wahnsinn wird erst in der Folgeszene individualisiert, in der Hütte. Enge und klein der Raum, nichts stört die Vernehmlichkeit der Worte, nichts die Geltung der Einzelwesen. Lear, der König, ist es, der nun handelt. Seine Handlungen sind echte Wahnsinnshandlungen, sind aber auch Don Quichoterien echtester Prägung. Wie nun? Warum wird nicht gelacht, warum fühlt jeder nur Tragik, warum schmerzt die Dissonanz, die bei Cervantes ein souveränes Lachen auszulösen wußte? Der Zusammenhang, wird man sagen, ist ein anderer. Aber in ihn gehört gerade der gewaltige Gewittersturm. Er trägt uns dorthin, wo, um es Wertherisch zu sagen: „die Grenzen der Menschheit einen drängen“. Das Lachen, im Don Quichote reinste Unschuld, wäre hier höchster Frevel: dies ist im wesentlichen dem Zusammenhang von Wirkungsfaktoren zu danken, deren Einheit wir als die Atmosphäre dieser dichterischen Gestalt bezeichnen.

Und nun der Werther! Er hat keine Bühne, keine Mitspieler, wie etwa Lear Edgar und den Narren. Aber sein Erleben ist in ähnlicher Weise gegipfelt wie in einer Tragödie. Wer hilft uns diese Höhe erklimmen? Was vermag in uns diese höchste Anspannung? Gleichwie die Bühne als ein ideeller Raum des dramatischen Geschehens für dieses selbst nicht gleichgültig ist und

als Resonanz und Hintergrund, Pointierung und Dämpfung, Modulation und Verklärung wirkt, so im Werther: die Gleichnisse, die lyrischen Briefe, die Gesänge des Ossian. GOETHE selbst hat einmal auf den Ausdruckswert des Ossian für Werthers Innenleben hingewiesen und dies scheint von andern öfter wiederholt, als in seiner tiefen Bedeutung erfaßt worden zu sein. Nicht die Tatsache, daß Ossian den Homer verdrängt hat, ist der eigentlich dramatische Wert, sondern dies, daß Ossian nun Atmosphäre bildet, wie sie zur Zeit, als Werthern die „patriarchalische Idee" anzog, einer Zeit frohen Weltvertrauens, milder und vertraulicher Homer bildete. Nun wird die architektonische Funktion der Ossianschen Gesänge verständlich: ihr breites Wogen ist wie der Sturm auf der nächtlichen Heide bei SHAKESPEARE. So begreifen wir nun auch Werthers lyrische Briefe. Welcher Held eines Dramas könnte ungestraft solche lyrische Extase auf der Bühne äußern, ohne das Gefüge der dramatischen Aufführung zu vernichten und die lyrische Realität seiner Rede mit der sichtbaren Realität des jetzt und hier auf der Bühne sprechenden Menschen in den unversöhnlichsten Gegensatz zu stoßen? Hier aber werden diese Briefe zu wichtigen Gliedern der Form. So breit und beherrschend wie in den Briefen vom 18. August, 12. Oktober könnte nimmermehr in einem Drama der lyrische Strom einherfluten, es sei denn, daß wir nicht im Drama sind, sondern in der Oper, welches denn freilich im Zuschauer wieder andere Bedingungen der Auffassung voraussetzt, auf die einzugehen hier nicht der Ort ist, die aber jedenfalls der Welt des Lyrischen näher liegen. So ist auch hier die Abweichung von der dramatischen Struktur im wesentlichen aus der Eigentümlichkeit der Briefform zu verstehen: Werthers persönliche Stimmungsäußerung wächst in eine große, weite Welt. Episoden, Gleichnisse, Landschaftsbilder, sie sind ein einziges Gewebe, in welches Werthers Erleben als ein seltsam klares und in sich folgerichtiges Geschehen hineingewirkt erscheint. Wie streben hier die Ausdruckswerte jedes Einzelelements zum Ganzen! Und es ist nicht, als hemme die architektonische Funktion die Entfaltung der Ausdruckswerte. Im Gegenteil. Wie im „Lear" das Gewitter auf der Heide seine ästhetische Realität erst in der gewaltigen Symbolik entfaltet, die es als Szenerie zu der Wahnsinnsextase besitzt, so tun es im Werther die Gesänge des Ossian. Die Einzelanalyse des Herausgeberberichts wird Stellen aufweisen, wo der Wortlaut unmittelbar die Beziehung zu Werthers eigener Erlebnis-

äußerung schafft, und auch, wo sich derlei nicht findet, klingt sein Erleben durch, lesen wir gewissermaßen mit dem Klang seiner Stimme. Mancher Ausdruckswert dieser Gesänge ist als ein zeitlich bedingter mit der Wertherzeit verloschen, aber der architektonische Wert seiner atmosphärebildenden Kraft hat an sich eine überzeitliche Geltung: mögen auch die Menschen andere werden, die Grundstruktur dramatischer Auffassung bleibt die gleiche und so behält in einem Kunstwerke auch jeweils das eine überzeitliche Geltung, was der Konstituierung und Modifizierung dieser Grundstruktur irgendwie dienlich ist. Dies im Einzelfall nun zu erreichen, bedarf es wohl der Wirkung der Ausdruckswerte. Wo diese fehlt, wie beispielsweise für Vieles der attischen Tragödie, da ist man um die Wiedererweckung der Ausdruckswerte bemüht und man nennt dies gemeinhin übersetzen und erläutern. Ähnlich, kann man sagen, daß das eine oder andere aus den Gesängen des Ossian uns Heutigen nicht mehr die Sprache spricht, die es vor einem Jahrhundert sprach. Dies betrifft zunächst nur die Ausdruckswerte, hat aber, da sich der Formwert der Ossian-Gesänge auf ihrem Ausdruckswert aufbaut, auch für den Formwert der Gesänge eine gewisse Geltung, denn ihre atmosphärebildende Kraft reicht nur so weit, als ihr Innenleben mitgelebt wird. So gründet sich der an sich überzeitlich geltende Formwert eines Elementes in dem jeweils zeitlich Bedingten seines Ausdruckswerts.

Die Breite und Fülle der Bühne.

Bei dem vorausgeschickten allgemeinen Überblick über die mit der Darstellungsform des Werther verquickten Probleme der Darstellung ordneten wir sie nach zwei in ihnen wirksamen Tendenzen: einmal gilt es die der dramatischen Struktur notwendige Konzentration zu erreichen, ein andermal der Gefahr einer allzu großen Verengerung des Gesichtsfeldes und des Geschehens entgegenzuarbeiten — beide Tendenzen leiteten wir in ihrer Berechtigung von der mangelnden Bühne ab, denn diese, so wissen wir, gibt ungezwungen beides: sie behandelt alles auf dem einen Schauplatz und verbürgt in sich selbt, in der greifbaren Realität der Aufführung, eine gewisse Fülle des Erlebens und Geschehens. Was im Werther eine dieser beiden Tendenzen zu befördern scheint, beschreiben wir, da uns die dramatische Grundstruktur nunmehr außer Zweifel steht, als ihre durch die Briefform bedingten Eigentümlichkeiten. Bisher

wurde nun im wesentlichen erörtert, was als ein Ersatz der dramatischen Konzentration zu gelten hat: die Determination aller Einfühlung auf den Helden und sein Erleben. Nunmehr soll diese mangelnde Realität nach der andern Seite betrachtet und gefragt werden, wie jene gewisse Fülle und Rundung der szenischen Aufführung ersetzt wird, was also die Dezentralisation, die Lockerung und Verselbständigung im Zusammenhang der Wirkungsfaktoren befördert.

Die mangelnde dramatische Realität macht sich vor allem geltend in der Unselbständigkeit der neben Werther im Gefüge der Handlung wichtigen Personen: wir sehen sie sozusagen nicht mit eigenen, sondern mit Werthers Augen. Ein Drama würde sie ebenso leibhaftig und selbständig vorführen wie den Helden selbst. Eine solche Verselbständigung kann die künstliche Darstellungsform des Briefes nur sehr bedingt erreichen; denn das durchgreifende Mittel, die selbständige rednerische Geltung der Nebenperson durch Einflechtung ihrer eigenen Briefe, wie es der Briefroman des 18. Jahrhunderts zu tun pflegte, bedeutet nach anderer Richtung wieder eine Gefahr: es rückt die Hauptperson zeitweise aus dem beherrschenden Zentrum heraus und gibt ihr doch nicht in einer Bühnenrealität das unfehlbare Mittel sich jeden Augenblick wieder dieses Zentrums zu versichern. So mußte nach anderen Mitteln gesucht und auf die völlige Loslösung dieser Gestalten von dem sie beherrschenden Hintergrund des Wertherschen Gemüts wohl oder übel verzichtet werden. Was anzustreben und ohne viel Weiterung und Umwege zu erreichen war, beruht in einer Art „epischer Verselbständigung" der hier wesentlich in Betracht kommenden Personen, Lottes und Alberts. Es mußte erreicht werden, was Goethe in dem früher zitierten Brief an Kestner[1]) in bezug auf Albert formuliert, „daß ihn wohl der leidenschaftliche Jüngling, aber doch der Leser nicht verkennt". Auch dies ist in der Brieffolge, da nun Werther einmal allein schreibt, nur in begrenztem Maße erreichbar. Erst der Herausgeberbericht kann hier durchgreifen. Immerhin ist in den Briefen geschehen, was geschehen konnte. Die Art, wie Lotte und Albert in den Kreis der Handlung eingeführt und von Werthers Erleben erfaßt werden, ist hierfür bedeutsam.

Gewiß sprach vieles dafür, Lotte in Abwesenheit Alberts mit dem Briefschreiber und durch ihn mit dem Leser bekannt zu

---

[1]) 2. Mai 1873 W. A. Lesarten S. 328.

machen. Aber ein Erzähler hätte recht gut die Entwicklung der Beziehungen zu Lotte und Albert nebeneinander darstellen können. Seiner freien unpersönlichen Übersicht über Menschen und Dinge, seinem stillen Verknüpfen und Scheiden, Vor- und Zurückgreifen wäre es ein Leichtes, ein vielgestaltiges Nebeneinander in seiner Weise zu ordnen und, ohne eines durch das andere zu stören, den Lebensgehalt unverhüllt zu offenbaren. Auch dem Dramatiker erleichtert das Nebeneinander der Bühne, die sichtbare Realität der Einzelperson, die Körperhaftigkeit alles auf der Bühne Vorgeführten, verwickeltere Beziehungen ohne Schmälerung ihres inneren Lebens darzustellen. Hier aber, in dem Mittelding von Äußerung und Mitteilung, als welches sich Werthers Briefe darstellen, war die größtmögliche Vereinfachung am Platz und es empfahl sich, wenn jede der Personen eine gewisse Eigenbedeutung behalten und sie nicht bloß als Produkte der Menschenerfahrung und Phantasie Werthers gelten sollte, sie nacheinander einzuführen. Ist in den Briefen die notwendige Intimität zwischen Leser und Briefschreiber[1]) hergestellt,[2]) so bietet sich Raum und Freiheit, Lotte als die zweite Hauptperson einzuführen[3]) und ihr Bild als ein selbständiges auszurunden. Hat es sichere Umrisse angenommen, löst sich aus den Beziehungen zwischen Lotte und Werther jener Ton, der bald anschwellend, bald verklingend den Leser nun fort und fort begleitet, so wird Albert in seiner Eigenbedeutung entwickelt.[4]) Und jetzt erst, nachdem sozusagen jede Person auf ihren eigenen zwei Beinen steht, werden sie in der Abschiedsszene[5]) zusammengeführt. Diese Anordnung trägt offensichtlich dem Unvermögen der Briefform, ein reicher gegliedertes System von Menschenbeziehung adäquat darzustellen, Rechnung. Welches Drama vertrüge im übrigen eine so schlichte Ordnung der Beziehungen, ohne monoton zu werden? Der Brief hingegen kann gerade in solchen Fällen die feinsten Nuancen seines Ausdruckswertes zur Geltung bringen. Er ist nicht beschwert durch die Fülle mitzuteilender Begebenheiten. Er kann sich als persönliches Dokument geben. Die Bühne, von vornherein geeignet, Vorgänge

---

[1]) Siehe S. 138f.
[2]) Briefe vom 4.—30. Mai.
[3]) Briefe vom 16. Juni bis 26. Juli.
[4]) Briefe vom 30. Juli bis 12. August.
[5]) Brief vom 10. September.

sinnlich vorzuführen, verlangt auch bis zu einem gewissen Grade, daß etwas geschehe. Sie arbeitet in größeren Dimensionen, sie braucht, um einen größeren Rahmen auszufüllen, eine reichere Verschlingung der Beziehungen.

Der durch die Vereinfachung angestrebten Verselbständigung der Personen dient außerdem noch die in den Einzelanalysen der Briefe vom 16. Junius und 12. August[1]) nachgewiesene Geltung der Begebenheit und Situation und einer durch sie bedingten epischen Tendenz des Briefes. Dahin wirkt schließlich auch die in den verschiedenen Briefen gegebene indirekte Charakteristik Lottes und Alberts. Es wird gewissermaßen auf einem Umwege etwas von dem geleistet, was der Erzähler in ausgedehntem Maße sich zu nutze macht, wenn er als unbeteiligter Dritter die Personen seiner Erzählung beurteilt und schildert. So finden sich Hinweise auf Lotte: S. 13 Z. 25, S. 25 Z. 22f. und auf Albert: S. 25 Z. 26f., S. 33 Z. 16f., S. 54 Z. 3.

Diese Tendenz zur Erweiterung und Lockerung macht sich aber ganz besonders bemerkbar in der Einflechtung der Episoden. Gewiß ist dies nicht ihr einziger Formwert. Wir haben sie in anderem Zusammenhang bereits zu würdigen gewußt. Aber sicherlich hat die Episode hier den Wert, den sie auch sonst, beispielsweise im Epos, hat. Ob man dem weinenden Kind, um es zu trösten und abzulenken, die blitzende Uhrkette zeigt oder ein Märchen erzählt oder sonst ein Wunderbares herbeizaubert, oder ob der Dichter mitten in eine folgerecht verlaufende psychische Entwicklung einen „wunderbaren Vorfall“[2]) berichten läßt — in jedem Falle hat dieses Element, welches auch sonst sein Eigenwert sein mag, den allgemeinen Formwert der Episode: es lenkt ab, hemmt eine zu schnelle Entwicklung, es lockert die einzelnen Glieder und verbreitert die Grundlage des Geschehens. Es entspricht daher einem inneren Bedürfnis der Darstellungsform des „Werther“, der uns in seinen Briefen eigentlich nur Exzerpte des E r l e b t e n geben kann, in denen die Tiefe des Erlebens besser zur Geltung kommt, als die Entwicklung in die Breite des Ereignisses, daß Episoden eingeflochten werden, daß sich zumal der erste Teil die Formwerte solcher Episoden zu nutze macht. Seine Entwicklung kennt noch nicht jene Beschleunigung, die — der tragischen Wendung des

---

[1]) S. 152f., 164f.

[2]) Brief vom 11. Julius.

zweiten Teils durchaus wesentlich — Umwege und Erweiterungen ausschließt.

Nicht jedes eingeschobene Stück darf in diesem epischen Sinne als Episode gelten. Wenn sich beispielsweise kurz vor Werthers Ende die breite Wucht der Ossianischen Gesänge, wie dicke Wolkenmassen um einen Berggipfel, vor die Sterbestunde Werthers legt, so steckt darin nichts von einer Episode. Es ist eher eine Entfesselung aller Kräfte des Gemütes, denn ein stilles Beiseiteführen. Eine nach äußeren Merkzeichen verfahrende Klassifizierung kann freilich jedes Einschiebsel als Episode bezeichnen, aber die ihre Begriffe an der spezifischen Struktur einer Auffassungsform orientierende Ästhetik wird hier gut tun, zu unterscheiden und als Episode nur das gelten lassen, was den Vorstellungsverlauf nicht zentralisiert, sondern erweitert, nicht beschleunigt, sondern verlangsamt: in freierer Bewegung zu Umwegen veranlaßt. Dieser eigentümlichen Geltung der Episode ist zuzuschreiben, daß die in den Werther eingeflochtenen Begebenheiten und Ereignisse den episodischen Charakter in dem ersten Teil stärker hervorkehren, als in dem zweiten Teil. Hier nämlich besteht, wie wir in anderem Zusammenhang bereits erörterten,[1]) die Nötigung, alles zu Werther selbst in die unmittelbarste Beziehung zu setzen und so fehlt einer episodischen Entwicklung von vornherein die Freiheit der Bewegung. So führen die Begebenheiten, deren Glieder im ersten Teil mehr oder weniger von Werther ablenkten, nun in größter Entschiedenheit zu ihm hin. Sie wirken eher beschleunigend und verengend, als retardierend und verbreiternd.

Freilich ist auch in der Wiedergabe der Begebenheit im ersten Teil die episodische Verselbständigung eine begrenzte. Immerhin ist in den Erzählungen von der Frau und den Kindern in Wahlheim unter der Linde, von den Nußbäumen des Pfarrers zu St...., und besonders in der von dem Bauernburschen die episodische Geltung stärker als in den entsprechenden Partien des zweiten Teils. Am ausgesprochensten ist der episodische Charakter in dem Brief vom 11. Julius. Hier wird die Begebenheit in ausgesprochen epischer Geltung gestaltet.[2]) Man denke sich dieses Stück im zweiten Teil des „Werther“. Auch dort finden sich Erzählungen, in denen zunächst einmal das Ereignis wichtig ist und in seiner Eigenheit auch zu Worte kommt, aber doch steckt in allem jenes

---

[1]) S. 206.
[2]) S. 162.

unnachsichtliche Hinstreben auf den seelischen Mittelpunkt, auf Werthers Erleben. Hier dagegen gilt nur die Begebenheit an sich — der „wunderbare Vorfall“.

Solche Abschweifungen passen für die epische Freiheit der Vorstellungsbildung. Jedes Einzelglied führt ein Einzelleben und der Erzähler ist es, der es zu dem Ganzen seiner Erzählung verwebt. Das Drama in seiner strafferen Anordnung nach Ursache und Wirkung und der zentralisierten Gestaltung auf einen Helden des Dramas kann solche Erweiterungen nur ausnahmsweise unterbringen: der Briefform ist es bei ihrem lockeren Gefüge eher möglich, sie bedarf dessen aber auch weit mehr als ein Drama. Es ist also mit der Verflechtung der kleinen Begebenheit in unsere Dichtung zweierlei geleistet: sie bereichern zunächst als Episoden und vertiefen alsdann als Symbole.

Die mangelnde Kontinuität der Bühne.

Die Bühne garantiert in sich einen gewissen Fortgang der Entwicklung; die Szenen hängen, auch wenn sie sich nicht einfach in der Zeit folgen, doch irgendwie zusammen. Sie beziehen sich aufeinander, bereiten einander vor und ergänzen sich. Anders die Folge von Briefen. Es ist dem Briefe wesentlich, sich in seiner eigenen Gegenwart zu erschöpfen. Eine Sammlung von Briefen ist zunächst eine Sammlung von Erlebnisfragmenten; es ist einigermaßen zufällig, ob sie aufeinander Bezug nehmen oder nicht. Solche Zusammenhanglosigkeit mußte in der künstlerischen Verwendung nach Möglichkeit beseitigt werden. Dahin wirkt die oben bereits besprochene konzentrische Anordnung der Handlung. Ist einmal das Gefühl, Briefe und zwar Briefe eines bestimmten Menschen zu lesen, lebendig, so liegt in dem sich von Brief zu Brief bereichernden Bilde des Briefschreibers die beste Gewähr einer gewissen Einheit, vorausgesetzt, daß sich sein Erleben innerhalb eines einigermaßen geschlossenen Kreises vollzieht. Es ist also im wesentlichen die Aufgabe einer gewissen Ökonomie in der Zahl der Personen, der Örtlichkeiten und Ereignisse, hier unvermerkt und ohne Verletzung der jeweils erforderlichen Ausdruckswerte dem Zusammenhanglosen einer Brieffolge entgegenzuwirken. Man sieht wie hier ein und dasselbe Element verschiedenen Bedürfnissen der Darstellungsform gerecht wird. Einfachheit der Handlung, Sparsamkeit in der Zahl der auftretenden Personen war eine wesentliche

Erfordernis der durch die Verwendung der Briefform notwendigen dramatischen Grundstruktur der Handlung. Die gleichen Eigentümlichkeiten kommen nunmehr in anderer Richtung der Darstellung zu gute. Und in der Tat ist es lehrreich, zu beachten, wie sehr in allem Wechsel der Erlebnisse eine gewisse Ökonomie gewahrt wird und wie unvermerkt und scheinbar absichtslos ein Brief den anderen ergänzend vorbereitet, wie ein gewisser Rhythmus durch die Brieffolge hindurchgeht, nicht anders als in einem Drama, wo die Szenen nicht bloß nach ihrer Funktion für die Fortführung der Handlung, sondern ebenso nach ihrem eigenen Stimmungsgehalt sich ordnen und einander in Kontrasten oder Anklängen ergänzen.

Was zunächst die Herstellung von Verbindungen und Zusammenhängen angeht, so macht eine einfache Zusammenstellung diese synthetische Tendenz deutlich.

Wir haben in anderem Zusammenhang bereits darauf hingewiesen, wie Werther seine eigene Landschaft hat, wie dadurch um Goethesches über die Wertherzeit zu zitieren, „eine wundersame Verwandtschaft mit den einzelnen Gegenständen der Natur entsteht, ein inniges Anklingen, ein Mitstimmen ins Ganze“.[1]) Diese Landschaft, deren Werther in verschiedenen Stimmungen und Schilderungen Erwähnung tut, bildet den Hintergrund dieser Gestalt und offenbart darin ihre verbindende Kraft.

Besonders oft wird gesprochen von dem Tal. Es heißt: das „liebe“, „schöne“, „fruchtbare“, „liebliche“ Tal S. 8 Z. 3, S. 38 Z. 26, S. 73 Z. 24, S. 81 Z. 15.

Wahlheim wird mit einer gewissen Absichtlichkeit wieder und wieder erwähnt. S. 16 Z. 14, S. 21 Z. 27, S. 38 Z. 8, S. 59 Z. 23, S. 115 Z. 23.

Das Jagdhaus, wo Lotte wohnt S. 13 Z. 27, S. 25 Z. 24, S. 38 Z. 14.

Der Weg zum Jagdhaus S. 25 Z. 24, S. 115 Z. 2.

Der Brunnen im Orte S. 9 Z. 6f., S. 11 Z. 10f., S. 49 Z. 1.

Die Linden bei Wahlheim S. 17 Z. 5, S. 22 Z. 1, S. 114 Z. 5.

In ähnlicher Weise werden verschiedene auf Lotte bezügliche Kleinigkeiten öfter erwähnt:

Die blaßroten Schleifen, die sie bei der ersten Begegnung mit Werther trug S. 26 Z. 22, S. 78 Z. 6.

Lottens Schattenriß S. 57 Z. 18, S. 100 Z. 17f.

---

[1]) Dichtung und Wahrheit III. Buch 14.

Lottes Melodie S. 54 Z. 25, S. 139 Z. 5.

Lottes Klavier S. 30 Z. 15, S. 54 Z. 26, S. 72 Z. 18, S. 138 Z. 24.

So wird weiterhin bemerkenswert oft auf Homer hingewiesen S. 10 Z. 7, S. 13 Z. 13, S. 17 Z. 2, S. 39 Z. 25, S. 78 Z. 11, S. 110 Z. 14f., S. 124 Z. 1, auf Ossian S. 51, S. 124 und 125, Fräulein von B. S. 94 Z. 14, S. 97 Z. 13, S. 102 Z. 3, S. 104 Z. 15f., der Gesandte erwähnt S. 56 Z. 17, S. 77 Z. 15, S. 89 Z. 1, S. 91, S. 99 Z. 7f., Lottes Mutter S. 65 Z. 9f., S. 82ff., Frau M., Lottes sterbende Freundin S. 42 Z. 1f., S. 48 Z. 20f., S. 52 und 53. So werden auch Lieblingsgedanken Werthers öfter wiederholt. Die patriarchalische Idee S. 9 Z. 19, S. 10 Z. 6, S. 11 Z. 10f., S. 20 Z. 18—24, S. 40 Z. 5, S. 110 Z. 12f., und im Zusammenhang mit ihnen die Kinder S. 15 und 16, S. 17—21, S. 26 bis 28, S. 40 Z. 16f., S. 41, S. 49, S. 72 u. a. m. Diese Einzelheiten, indem sie bald als Tatsachen, bald als Stimmungsträger in den Gedankenverlauf des Schreibers einfließen, verbinden und knüpfen stille Beziehungen zwischen den einzelnen Briefen. Sie arbeiten unbemerkt und erfolgreich an dem Gesamtgewebe jener Welt, als deren Offenbarung uns Werthers Briefe gelten. Dies wird besonders deutlich am Anfang der Briefreihe in der Wiederkehr der Rede von der patriarchalischen Idee: sie manifestiert sich in Homer in dem Brunnen, in den Kindern unter der Linde und dann in Lottes Geschwistern. Dies alles hat an sich einen Ausdruckswert. Mit ihm verbindet sich aber dieser Formwert der Synthese.

In gleicher Weise wirkt die Wiederaufnahme der Episoden im zweiten Buch mit deutlicher Rückbeziehung auf ehemals Geschriebenes.

Und wer hätte nicht jenes merkwürdige Gleiten, jenes Heben und Senken der Stimmung bei der Lesung Werthers verspürt? Nicht alles, was in dieser Hinsicht geheime Wirkung übt, läßt sich aus dem Zusammenhang eines jetzt und hier geschehenden Erlebens herauslösen. Aber wer aufmerksamen Sinnes die Aufeinanderfolge der Briefe beachtet, dem wird die feine Abwägung von Beschleunigung und Beharrung, Spannungen und Erlösungen, die stillen unbemerkten Vorbereitungen des Kommenden, die leise Wiederbelebung von Vergangenem, die seelische Cäsur mitten in dem Ablauf des Erlebens — kurz jener feine Wechsel im Rhythmus der vorüberfließenden Bilder, wie ihn eine szenische Aufführung auf ihre Weise, ein Erzähler auf die seinige im Zuhörer zu beleben weiß, auch hier

im Werther genießen. Man betrachte nur den Aufbau des Werther unter diesem Gesichtspunkt. Brief 1—5[1]) gibt die Exposition zugleich die patriarchalische Grundstimmung des Briefschreibers, das weltenfrohe Selbstvertrauen eines offenen lebhaften Geistes. Es schließt mit dem Idyll am Brunnen. Nun beginnt die Entwicklung. Eine ruhige Entfaltung des Erlebens aus jener lebendigen und mit Glück weitergebildeten Grundstimmung. Homer und die Kinder, Gedanken und Erlebnisse bereiten einander vor und beleuchten sich.[2]) In einem dergestalt bereiteten Boden senkt sich der Keim, aus dem nun die Handlung des Werther hervorwächst: die Bekanntschaft mit Lotte. Und die Anfänge dieser Leidenschaft begleitet die gleiche harmlose Daseinsfreude, die Werther Homer und die Kinder lieben lehrt.[3]) Nun wird in einigen Erzählungen Werthers Beziehung zu Lotte erweitert und bereichert[4]) und jetzt erst finden wir einen Brief, der rein als Gefühlsäußerung Werthers zu nehmen ist.[5]) Aber ehe dieser lebhaftere Ton zu reicherer Entfaltung kommt, wird eine Erzählung, eine richtige Episode[6]) eingeschoben. Und nun erst beginnt jene Steigerung der Gebärde und des Ausdrucks, wie sie die Briefe vom 13., 16., 19. Julius kennzeichnet. Hier liegt eine psychische Höhe. Einem weiteren Fortschreiten tut der Brief vom 20. Julius mit seiner sachlichen Mitteilung Einhalt. Auch er, wie der Brief vom 11. Julius, ist eine Hemmung. Ihm folgt in den Briefen vom 24., 26. Julius 1 und 2 der bedeutsame Abschluß dieses „II. Aktes“: ein persönlicher Brief, ein Brief an Lotte (welche Wirkung tut ihre plötzliche Anrede!), dann ein monologisierendes Selbstbekenntnis, ein tief symbolisches Schlußbild.

Mit welcher Wucht wirkt die scharfe sachliche Antithese des nun folgenden Briefes vom 30. Julius. Es ist die Eröffnung des III. Aktes: „Albert ist angekommen und ich werde gehn.“ Die nun folgende Briefreihe gilt dem Thema: Albert und Werther. Erst allmählich erhält Werthers Erleben wieder jenen Grad innerer Gespanntheit, den es am Ende des „II. Aktes“ in dem ungetrübten Zusammensein mit Lotte besaß, Reflexionen, Erzählungen folgen einander, Alberts Wesen rundet sich. Werthers persönlichste

---

[1]) W. A. S. 5—11.

[2]) Vgl. Briefe vom 22. Mai bis 26. und 27. Mai.

[3]) Vgl. Briefe vom 16., 19., 21., 29. Junius.

[4]) Briefe vom 1., 6., 8. Julius.

[5]) Brief vom 10. Julius.

[6]) Brief vom 11. Julius, s. S. 221.

Äußerungen halten sich noch im Hintergrunde. Wir finden keine so monologischen Stücke wie am Schluß des vorhergehenden Abschnitts. Erst nach dem großen Gespräch mit Albert, mit dem Brief vom 18. August, einem lyrischen Brief, übernimmt die Erlebnisäußerung die Führung.[1]) Aber immer wieder werden retardierende Momente eingeschoben. Werther diskutiert über Weggehen und Bleiben[2]) und so wird die Abschiedsszene als Glied der Handlung und als Schlußbild vorbereitet: ein kurzer Brief meldet den Entschluß,[3]) dann folgt in weiter Führung der Linien die Abschiedsszene.[4]) Man bemerkt deutlich, wie allenthalben im ersten Teil Förderung und Hemmung der Entwicklung nebeneinander und ineinander wirken, Briefe mehr erzählenden Charakters mit solchen reiner Äußerung und gleichgültiger Mitteilung wechseln.

Der erste Abschnitt des zweiten Teils hat für die psychische Gesamtentwicklung wesentlich retardierende Bedeutung. Dem entspricht der Grundcharakter der Briefe. Er ist zunächst ein erzählendes, plauderndes, nur hin und wieder von einer lebhafteren Äußerung unterbrochenes Mitteilen, ein Berichten und Betrachten. Sehr allmählich beginnt die Steigerung des Erlebnischarakters. Zuerst ist es der Gesandte, dann die Gesellschaft, welche den Stoff zur Erregung geben, beide brauchen erst eine erzählende Exposition. Sie gibt sich in der Verschlingung beider Elemente in den Briefen vom 20. Oktober, 26. November, 24. Dezember, 8. Januar, 20. Januar, 8., 17. Februar. Sie ist im wesentlichen rein sachliche Vorbereitung der Begebenheit. Werthers Erleben geht ziemlich gleichmäßig seine Bahn. Im Vergleich zu dem ersten Teil ist es gedämpft und ruhig. Erst mit dem Brief vom 15. März setzt eine lebhaftere Entwicklung ein bis zum Briefe vom 5. Mai. Werther geht. Nun folgt noch ein neues retardierendes Moment: der Besuch bei dem Fürsten M., der Gedanke in den Krieg zu ziehen. Dieser „vierte Akt" schließt mit der starken Pointe der Zeilen vom 16. Junius und dem Entschluß, in Lottes Nähe zu eilen.[5]) Bemerkenswert ist, wie dieser ganze Abschnitt, der von einem anderen Orte und von anderen Menschen handelt, in den großen Rahmen: Werther, Lotte, Albert einbezogen wird. Werther schreibt einmal an Lotte und dankt Albert für die

[1]) Brief vom 21. August.
[2]) 22. August.
[3]) 3. September.
[4]) 10. September.
[5]) Brief vom 18. Junius.

nachträgliche Mitteilung der vollzogenen Trauung. Die äußere Handlung wird gefördert, die Einheit der Gesamtentwicklung gewahrt Nun beginnt der letzte Abschnitt. Er enthält die größte Zahl reiner Äußerungen und Monologe. Die absteigende auflösende Tendenz wirkt von Anbeginn stark und entschieden, fast unaufhaltsam. Jede Erzählung beginnt mit der persönlichen Beziehung auf den Briefschreiber[1]) und erregte Monologe rücken dies Erleben in eine größere Nähe.[2]) Mit diesem erregten Gefühl werden die kleinen Ereignisse in Lottes Umgebung[3]) aufgenommen. Demgegenüber wirkt der immerhin von anderen Dingen als dem eigenen Erleben berichtende Brief vom 15. September wie eine Pause. Dann beginnt von neuem der beschleunigte Ablauf des Erlebens. Die ausgesprochenen Monologe, Äußerungen und Betrachtungen nehmen überhand.[4]) Werthers Geist wird immer unfähiger, die bestimmten Umrisse eines Erlebens festzuhalten, alles ist Ausdruck und Geste und werden auch einzelne Züge noch erzählungsmäßig gegeben,[5]) so folgen ihnen alsbald ausgesprochen monologische Stücke.[6]) Noch einmal erweitert sich der Kreis des Erlebens in dem Brief vom 30. November, um sich mit aller Wucht eines dramatischen Geschehens alsbald nur noch enger und endgültig zu schließen.[7]) Es wird deutlich, wie in diesem letzten Abschnitt gegen eine allgemeine Tendenz der Verengerung und Beschleunigung durch Erzählungen[8]) oder Betrachtung und Erwägung[9]) die letzten Versuche einer Erweiterung und Befreiung vergebens ankämpfen.

Nunmehr auf das höchste gespannt und nur einer gewaltsamen Lösung noch zugänglich, findet Werthers Zustand in dem Brief nicht mehr seinen adäquaten Ausdruck. Der Brief ist am Ende seiner darstellerischen Kraft. Es fehlt die Bühne. Eine szenische Aufführung ist natürlich ausgeschlossen. Ein Bericht, vielfach beglaubigt durch Augenzeugen und in seiner Zeugniskraft durch

---

[1]) Briefe vom 4. August und 4. September.

[2]) 29. Julius, 21. August, 3. September.

[3]) 5. September, 12. September.

[4]) 10. Oktober, 12. Oktober, 19. Oktober, 27. Oktober und 27. Oktober abends, 30. Oktober, 3. November.

[5]) Briefe vom 21. November, 24. November.

[6]) 22. November, 26. November.

[7]) Briefe vom 1. Dezember, 6. Dezember.

[8]) Briefe vom 15. September, 30. November.

[9]) 3. November, 15. November.

Mitteilung einzelner Dokumente erhöht, muß die Bühne zu ersetzen suchen. Es beginnt der Herausgeber an den Leser von „den letzten merkwürdigen Tagen unseres Freundes“ zu berichten.

Achtes Kapitel.

Der Herausgeberbericht.

Der Herausgeberbericht umfaßt etwas über ein Viertel unserer Dichtung. Er enthält annähernd zu gleichen Teilen Aufzeichnungen Werthers und den Bericht des Herausgebers. Es fragt sich, wie die in sich heterogenen Elemente von Bericht und Brief von epischer und dramatischer Gestaltung ineinander gearbeitet und zu einem Ganzen gefügt sind. Die Analyse wird zweierlei zu berücksichtigen haben: das Verhältnis dieses letzten Stückes zu der Dichtung überhaupt, genauer: zu ihrer eigentümlichen Darstellungsform und der hierdurch bedingten Weise der Auffassung; und den unmittelbaren Eindruck bei der ästhetischen Aufnahme dieses letzten Stückes selbt als Resultat einer bestimmten Gestaltung, eines bestimmten Verhältnisses von Brief und Bericht, eines Ineinandergreifens von Worten Werthers und des Herausgebers, in unserer Formulierung: einer Verflechtung dramatischer und epischer Auffassungsform.

Was das erstere betrifft, so hat, denke ich, die Analyse der Briefe im einzelnen und in ihrem darstellerischen Zusammenhang zur Genüge erwiesen, daß der Werther nicht zu denen im 18. Jahrhundert häufigen Produktionen gehört, deren Grundstruktur eine Erzählung sein soll, in welche Gespräche, Tagebücher und Briefwechsel mehr aus lehrhaftem und moralischem Interesse eingeflickt wurden, als aus künstlerischen Erwägungen über die Form der Darstellung. Der Werther ist in erster Linie eine Sammlung von Briefen. Diese hinwiederum sind Äußerungen, sind wie Reden und Taten eines Menschen Offenbarungen eines Seelenzustandes. Als solche geben sie unserer Dichtung ihren dramatischen Grundcharakter und der Bericht gilt nur als ein Ersatz der Briefe. Es entspricht dem Verhältnis dieses letzten Stücks zu dem Ganzen, daß nach Möglichkeit auch hier dem Helden selbst das Wort gelassen wird. Es hieße die eigentümliche Geltung dieses letzten Viertels verkennen, wollte man es als eine rein epische Ergänzung des Vorhergehenden ansehen. Es ist wichtig, im Auge zu behalten, daß auch dieser letzte Abschnitt fast zur Hälfte aus Aufzeichnungen Werthers besteht, seine epische Geltung mithin erheblich eingeschränkt wird.

Ein Gleiches lehrt uns die Betrachtung des Verhältnisses von Brief und Bericht in diesem letzten Stück des „Werther".

Eine rein epische Gestaltung müßte die direkten Reden der in der Erzählung auftretenden Personen immerhin so zu geben suchen, daß sie aus dem ideellen Rahmen des Erzähltwerdens nicht herausfallen, daß der Erzähler von der direkten Rede einer der Personen wieder in die reine Erzählung übergehen kann, ohne den Vorstellungsverlauf des Lesers zu vergewaltigen. Es muß im Leser bei der Aufnahme direkter Rede etwas wie ein Gefühl lebendig bleiben, hier eine Wiedergabe zu lesen. Dies entspricht in jedem Falle dem reinen Tyus epischer Vorstellungsbildung, dem die Mannigfaltigkeit epischer Kunstwerke in ihrer Weise und in verschiedenem Grade gerecht zu werden versucht. Von einer solchen Verschmelzung der Aufzeichnungen Werthers in dem Bericht des Herausgebers kann nun in keinem Falle die Rede sein. Im Gegenteil. Es ist alles getan, die Aufzeichnungen als solche von dem Bericht klar zu sondern. Die Zettel und Briefe werden mit aller wünschenswerten Deutlichkeit als gesonderte Stücke dem Bericht eingefügt und Brief und Bericht scharf voneinander geschieden. Entspricht es einer rein epischen Gestaltung, daß der Erzähler im Bewußtsein des Lesers bei der Aufnahme der direkten Rede irgendwie lebendig und wirksam bleibt, so ist hier, wie ich glaube, nichts von einem solchen Erzähltsein zu bemerken: wir vergessen, wenn wir Werther hören, den Herausgeber.

Und in der Tat will er ja auch, wie es die einleitenden Sätze[1]) deutlich genug erkennen lassen, nur als Vermittler und Ordner, allenfalls noch als der Interpret der Gesinnungen und Charaktere der Personen gelten, nicht als Erzähler und mag er auch an manchen Stellen ein Detail bringen, wo er von der Freiheit des Interpreten reichlich Gebrauch macht und seine Gewährsmänner anzugeben wohl einigermaßen in Verlegenheit wäre,[2]) so verfehlt er doch nicht, andererseits häufig und mit einer gewissen Absichtlichkeit, die Quelle anzugeben und von den Tatsachen mit jener dem sachlichen, wahrheitsgetreuen Bericht eigentümlichen Vorsicht Mitteilung zu machen, die ihn auf die Rolle des bloßen Vermittlers, des objektiven Berichterstatters einschränkt. Ich führe die Hauptstellen an: S. 141 Z. 7—22, S. 142 Z. 14f., S. 143 Z. 4f., S. 148 Z. 3f., Z. 18—20,

[1]) S. 141 Z. 1—22.

[2]) Z. B. S. 144 Z. 1ff., S. 156 und 157, S. 161 Z. 12f., S. 175—177.

S. 150 Z. 14f., S. 153 Z. 7—18, S. 154 Z. 5—9, S. 155 Z. 3ff., S. 159 Z. 5—10, S. 162 Z. 5, S. 164 Z. 11, S. 177 Z. 15f., Z. 22f., S. 180 Z. 25f., S. 182 Z. 14 bis S. 183 Z. 18, S. 187 Z. 9, S. 190 Z. 1—3, Z. 20—24, S. 191.

Die Gestaltung der epischen Partien ist also im allgemeinen die des reinen Berichts, in welchem sich, um Früheres zu wiederholen, „der Erzähler wohl hüten muß, Dinge zu detaillieren, die er weder selbst erlebt, noch von einem Andern erfahren haben kann".[1]

Die Gestaltung der Briefe und Aufzeichnungen, zu denen hier auch die Gesänge des Ossian zu rechnen sind, bewegt sich auf derselben Grundlinie wie die der vorausgeschickten Brieffolge. Sie ist im wesentlichen dramatisch und je nach den Bedürfnissen der mitgeteilten Sachlichkeiten und des Darzustellenden episch oder lyrisch erweitert.

Die Verschmelzung der epischen und dramatischen Partien zu dem Ganzen des „Herausgeberberichts" geschieht unverkennbar in einer Unterordnung der Worte des Herausgebers unter die Aufzeichnungen Werthers. Es ist nicht, als seien diese Erweiterungen und Ausgestaltungen des Berichtes, vielmehr hat sich der Bericht mit der Rolle des verbindenden Textes zu den Äußerungen Werthers zu begnügen. Er interpretiert, ergänzt und ordnet. Man könnte also etwas paradox, aber nicht unrichtig, dies letzte Stück als Drama ansprechen, in welchem die szenischen Bemerkungen des Dichters den gesprochenen Text überwiegen. Tatsächlich, d. h. an der eigentümlichen Verlaufsform unserer Auffassung orientiert ist das Verhältnis von Brief und Bericht ein Solches. Und es ist mehr als die Freude an Absonderlichkeiten, die uns veranlaßt, dies in aller Schärfe hervorzuheben: die dramatische Wucht der Schlußpartie, die wohl von Niemandem bestritten wird, scheint nur bei einer solchen Grundstruktur erklärlich. Eine szenische Aufführung könnte den Pistolenschuß nicht plötzlicher, nicht momentaner, nicht aus größerer Nähe vernehmen lassen, als es hier die Verbindung von Brief und ergänzendem Bericht vermag: Dies Aufleuchten und Versinken in die Nacht hat eine unheimlich sichtbare Realität. Ein so vollwertiger Ersatz der Bühne war nur möglich, wenn von vornherein die Aufzeichnungen als das Primäre, die Worte des Herausgebers als das Sekundäre gelten, die Gestaltung also auch hier auf besondere Weise dem Dramatischen zuneigt und das Epische auf das unbedingt Notwendige beschränkt.

---

[1]) S. 96.

Wie sehr im übrigen dies Absicht des Dichters gewesen sein muß, ist aus dem Vergleich der ersten und zweiten Fassung des „Werther“ ersichtlich.[1]) Die Briefe vom 12. und 14. Dezember[2]) standen ursprünglich in der Brieffolge und wurden erst bei der Umarbeitung dem Bericht des Herausgebers einverleibt. Der berichtende Teil ist freilich in der zweiten Fassung ebenfalls erweitert. Doch war dies einerseits die Konsequenz der erst der zweiten Fassung angehörenden Geschichte von dem Bauernburschen und geschah andererseits aus dem außerkünstlerischen Bestreben, Albert[3]) mehr Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Die Umstellung jener Briefe vom 12. und 14. Dezember hat dagegen offensichtlich den Zweck, diese dramatische Grundtendenz des letzten Abschnitts zu betonen.

Schließlich zeigt sich das dramatische Bestreben vollkommener Vergegenwärtigung, statt epischer Übermittlung, nirgends deutlicher als in der Gestaltung der Schlußpartie. Sie beginnt nach meinem Gefühl mit dem Brief an Lotte S. 159 Z. 11: „Es ist beschlossen, Lotte, ich will sterben“. Von hier wird auch die Verpflechtung von Brief und Bericht zu dem eigentümlichen Ganzen dieser dramatisch-episch-lyrischen Gestaltung enger und sozusagen sprechender. Die allmähliche bruchstückweise Entstehung des Briefes an Lotte bildet den Faden, an welchen sich diese letzten Begebenheiten — teils erzählt (Bericht des Herausgebers), teils als Handlung vorgeführt (Briefabsätze Werthers) aufreihen. Bedeutsam wird dieser Abschnitt durch genaue Angabe von Wochentag und Datum[4]) eingeführt und auch in seinem Verlauf von genauen Zeitangaben begleitet, einem guten Ersatz für die mangelnde Bühnenrealität und Szenenfolge.[5])

Nun folgt in Absätzen der Brief an Lotte und der durchaus als Kommentar und Erläuterung geltende Bericht des Herausgebers. Er befaßt sich zu seinem größeren Teil mit Werther, muß aber auch, da es noch die Darstellung des letzten Zusammenseins mit Lotte gilt, sich auch auf diese beziehen. So wendet sich der Bericht nach der Mitteilung eines zweiten kurzen Briefabschnitts[6]) Lotte zu. Er interpretiert und bereitet vor. Ein Drama, das von allem

[1]) Vgl. W. A. Lesarten S. 409f.
[2]) W. A. S. 150 Z. 18 bis S. 154 Z. 9.
[3]) Alias Kestner.
[4]) S. 159 Z. 5.
[5]) S. 160 Z. 24, S. 162 Z. 1, S. 164 Z. 7, S. 181 Z. 25, S. 186, Z. 12, Z. 17, S. 187 Z. 10, Z. 19, S. 189 Z. 27, S. 190 Z. 4, S. 191 Z. 17 und 19.
[6]) S. 162 Z, 7—12.

Anbeginn Lotte auf die Bühne gebracht hätte, würde vieles von dem, was hier gesagt ist, bei dem Leser auf andere Weise lebendig gemacht haben. Die Briefform kann es aus sich selbst heraus nicht leisten. So muß der Herausgeber einspringen. Er führt nun auch Werther und Lotte zusammen.[1])

Dieses Beisammensein wird nun wieder zu einem großen Teil nicht erzählt, sondern szenisch vorgeführt: Werther liest Ossian. Wir lesen mit ihm, wissen was ihm Ossian bedeutet. Gebraucht er doch selbst in den Briefen manche Ossianische Wendung und der Schluß des Gesanges enthält unmittelbare Anklänge, eigene Worte Werthers[2]) und schließlich die denkbar engste Beziehung zu Werthers eigenem Schicksal. Es ist bekannt, daß sich diese Sätze im Ossian erst an späterer Stelle finden. Goethe hat sie mit Absicht herausgehoben: sie erleichtern dieser im Grunde lyrischen Partie des Ossian-Gesanges die Ausübung ihrer dramatischen Funktion. Und indem des Herausgebers szenische Bemerkungen S. 175 Z. 7—22 besonders Z. 13—15 die Situation vor Augen führen, kann ihre für das Ganze nützliche Geltung als Äußerung des lesenden Werthers in ihrer ganzen Tiefe auswirken. Der Leser ist in seinem inneren Erleben ganz in Anspruch genommen. Der Herausgeber kann sich in seiner Schilderung von der Gewalt der Situation mitreißen lassen: es wird niemand fragen, ob er diese Einzelzüge so genau erfragen konnte.

Nun folgt abermals ein Abschnitt des Briefes S. 177 Z. 26 bis S. 180 Z. 24. Er wirkt athmosphärebildend. Werther spricht vom Sterben, spricht von einem Begräbnis, lyrische und dramatische Werte verflechten sich und erhöhen gegenseitig ihre Geltung. Es ist Werthers letzter Tag. Wir sind an der letzten Höhe. Welche dramatische Realität steckt in den wenigen Zeilen an Albert um die Pistolen.[3]) Es ist wie auf der Bühne ein letzter Entschluß: was nun folgt, ist unaufhaltsam, unentrinnbar. Zug um Zug und Schritt um Schritt erfüllt sich das Schicksal — eine tragische Gestaltung. Lotte gibt dem Jungen die Pistolen. Dies wird der Anlaß eines neuen Briefabschnitts S. 185 Z. 25 bis S. 186 Z. 11. Dann wieder einige szenische Bemerkungen des Herausgebers S. 186 Z. 12—18. Dann ein Brief an Wilhelm S. 186 Z. 19—23, dann einer an Albert S. 186 Z. 24 bis S. 187 Z. 5. Ist es nicht, wie

[1]) S. 164 Z. 7.

[2]) Vgl. S. 124 Z. 27 bis S. 125 Z. 3, S. 175 bis S. 176.

[3]) S. 181 Z. 3—4.

wenn auf der Bühne der Held noch kurz vor der Todesstunde Befehle austeilend, Anordnungen treffend, den Kontrast dieser äußeren Gelassenheit zu der Zerstörung seines Innern in der nüchternen Schärfe dieser sachlichen Abwicklung, den Zuschauer spüren läßt? Derartig das Ende hinausschiebende Einzelheiten gehören als Mittel der Retardierung zu dem allgemeinsten Requisit dramatischer Technik. Sie sind da, „um das sich Überstürzen des Vorgangs zu verhindern und uns in die Situation einzutiefen, ... dem an sich Hastigen Breite zu geben, die Stimmung austönen zu machen".[1]) Es ist hier im Werther durch die Verflechtung von Brief und Bericht geleistet, was LUDWIG für den Bau einer Szene im Drama verlangt: „Je gerader die Linie (sc. der Entwicklung), um so mehr Biegungen muß der Dialog machen."[2]) Der Formwert dieses kurzen Briefes an Wilhelm und Albert liegt in der Verzögerung der tragischen Entwicklung.

Nun folgt die Schlußszene: sie erfüllt und faßt zusammen. Es bedarf nicht der Betonung der Selbstverständlichkeit, daß eine szenische Vorführung anders verfahren müßte. Der Held könnte nicht so, wie er hier einen Brief schreibt, monologisieren. Die Bedingungen der Bühne und die eines Briefs sind ja toto coelo verschiedene. Aber es handelt sich hier wie dort um die Hervorbringung jener spezifisch dramatischen Aktualität, die uns den Selbstmord kaum als erzählt, sondern als ein jetzt und hier Geschehenes vorführt. Dies ist in den Schlußsätzen des Briefes geleistet. Ergreift der Herausgeber S. 189 das Wort, so ist eigentlich für den Leser der Schuß schon gefallen. Seine Worte können nurmehr unser Gefühl bestätigen und so liest sich denn auch sein Bericht wie eine sachliche Aufzählung der unmittelbaren Folgen des Selbstmords. Tatsache an Tatsache, so stehen die Sätze starr wie Grabsteine nebeneinander.

Es ist, wie ich glaube, deutlich geworden, in welchem Sinne wir die Aufzeichnungen Werthers in ihrem dramatischen Charakter als das Primäre ansehen. Quantitativ freilich überwiegt der Anteil des Herausgebers. Aber es zeigt die Analyse der Gestaltung, daß sich sein Bericht an die Aufzeichnungen Werthers, nicht diese an ihn anschließen, mithin die dramatische und nicht die epische Tendenz wesensbestimmend ist.

---

[1]) O. LUDWIG, Shakespeare Studien-Werke VI S. 167.

[2]) Shakespeare Studien-Werke VI S. 66.

Für den Gesamtaufbau erscheint diese Tatsache wichtig genug. Es wird die merkwürdige Einheit des „Werther“, die künstlerische Notwendigkeit seines So-und-nicht-anders verständlich. Wie leicht könnte das letzte Viertel aus dem ideellen Rahmen einer einheitlichen Vorstellungsbewegung herausfallen, wenn auf diese gegen Schluß immer ausgesprochener dramatische Gestaltung der Brieffolge eine rein epische des Herausgeberberichts folgte! Ich will nicht entscheiden, in wie weit hier eine Einheit herzustellen, überhaupt noch möglich wäre. Sicherlich aber wäre diese Einheit keine so vollkommene als die hier erreichte, wo Werthers Aufzeichnungen Herausgeberbericht und Brieffolge innerlich verbinden.

In der Herstellung dieses Zusammenhangs liegt überhaupt ein besonderes Problem der Gestaltung. Verschiedene Momente scheinen an seiner Lösung mitzuarbeiten. Zunächst einmal müssen uns die Anmerkungen des Herausgebers als eine Art stiller Vorbereitung seines Berichtes gelten. Bleibt während der Lesung der Briefe das Gefühl, eine herausgegebene Sammlung zu lesen, lebendig, so erscheint der Bericht des Herausgebers nicht mehr als ein völliges Novum. Weiterhin wird aber in diesem letzten Viertel und hier besonders in den Aufzeichnungen Werthers vielfach auf Früheres Bezug genommen. Ich lasse wiederum eine Zusammenstellung sprechen Es wird erwähnt:[1])

Die Linden und die Nachbarskinder S. 145 Z. 18.
Das Jagdhaus S. 152 Z. 3.
Die Laube S. 152 Z. 4.[2])
Das Tal S. 152 Z. 4, S. 160 Z. 17.
Das Klavier S. 165 Z. 2.
Der gräfliche Garten S. 186 Z. 16.[3])
Der Schattenriß Lottes S. 188 Z. 11.
Die blaßroten Schleifen S. 189 Z. 16.
Die Kinder S. 161 Z. 12—28, S. 189 Z. 17, S. 191 Z. 11—17.
Der blaue Frack S. 190 Z. 25.[4])

Schließlich ragt aus der Brieffolge eine der eingeflochtenen Geschichten bedeutsam in den Bericht hinein: Das Ende des Bauernburschen wird in der engsten Beziehung und im innigsten Kontrast zu Werthers eigenem Schicksal im Herausgeberbericht erzählt.[5]) Werthers auf ihn bezügliche Worte tragen in sich die gleiche Symbolik für Werthers eigenes Schicksal, wie manche Äußerung in den Briefen.

---

[1]) Vgl. S. 306. [2]) Vgl. S. 82 Z. 3, Z. 16. [3]) Vgl. S. 7 Z. 5ff.
[4]) Vgl. S. 119 Z. 21 bis S. 120 Z. 5. [5]) S. 145 bis S. 148.

Schlußbetrachtung.

Die Analyse des „Werther“ will nicht als erschöpfend gelten, kann es auch nicht. Alles Individuelle ist seiner Natur nach unendlich und unerschöpflich, denn es realisiert sich letzten Endes jeweils nur in der Fülle, in welcher es nacherlebt wird. Diese aber ist von Individuum zu Individuum wechselnd und ist selbst unendlich. Eine andere Realisierung des Individuellen gibt es nicht. So mag „der Werther“ als Goethesches Werk, als Glied eines von der Literaturgeschichte wie immer hergestellten Zusammenhangs als ein geschlossenes Gebilde erscheinen, eine auf das Werk selbst gerichtete Erkenntnis muß jeweils mit der Tatsache rechnen, daß es der Erkenntnis nur zugänglich gemacht werden kann durch das Medium einer nacherlebenden Individualität. Darin liegt das Inkommensurable aller historischen Erkenntnis.

Die vorliegenden Studien wollen aus den Bedingungen dieser Erkenntnis methodische Gesichtspunkte gewinnen. Daher jene doppelte Richtung erkenntnistheoretischer Auseinandersetzungen und auf einen Einzelfall gerichteter Studien. Jene wollen die Gesichtspunkte gewinnen, diese ihren methodischen Ertrag zu nützen suchen. So wurde zunächst gefragt: was wird denn gemeinhin untersucht, wenn ein Werk Gegenstand literaturgeschichtlicher Erkenntnis wird? Das „Kunstwerk“ wurde als ein vieldeutiger Begriff aufgezeigt und an ihm die Unterscheidung des ästhetischen und des künstlerischen Gegenstandes vollzogen. Diesen Untersuchungen fehlt aber die tiefere phänomenologische Begründung. Vor allem wäre das Verhältnis des ästhetischen und künstlerischen Gegenstandes zueinander noch genauerer Untersuchung bedürftig. Die Analyse des „Werther“ zeigt beispielsweise, daß der künstlerische Gegenstand seine Struktur jeweils der Beschaffenheit des ästhetischen Miterlebens verdankt, daß manches ihn aufbauende Element seine Eigentümlichkeit dem individuell bedingten Nacherleben der Dichtung verdankt: Ossians Gesänge verlieren an architektonischer Bedeutung für den künstlerischen Gegenstand, wenn dem Leser die Fähigkeit mangelt,

die Gefühlswerte nordischer Sagen- und Nebelwelt in sich nachzuschaffen. Was ist nun bei solcher Abhängigkeit der künstlerische Gegenstand als eigentümlicher Gegenstand der Erkenntnis? Es bietet sich die Unterscheidung von Ausdruckswert und architektonischem Wert als ein deskriptives Hilfsmittel zur Analyse, aber über die Geltung des künstlerischen Gegenstandes ist damit noch nichts entschieden. Es darf niemals übersehen werden, daß Ausdruckswert und architektonischer Wert einander bedingen und daß sich daher eine Analyse niemals darin erschöpfen darf, lediglich eine Zusammenstellung von Formwerten und Ausdruckswerten zu liefern, daß vielmehr ihre Aufgabe wesentlich in dem Nachweis des Ineinandergreifens und Aufeinanderbedingtseins beider Werte beruht. Die nachzuweisen bot die Analyse des „Werther" vielfach Gelegenheit.

Die Notwendigkeit einer solchen Stellung der Aufgabe zeigte sich aber aus der Untersuchung über den Begriff der poetischen Form. Hier galt es, die Ergebnisse der neueren Forschungen über das ästhetische Erleben einer Begriffsbildung, die auf die Erkenntnis pes Individuellen abzielt, nutzbar zu machen. Aus der phänomenologischen Untersuchung der drei Begriffspaare: Form und Inhalt, Form und Stoff, Form und Material wurde der ästhetische Formbegriff gewonnen. Mit dem Nachweis der ihm zugrunde liegenden symbolischen Einfühlungsrelation war ohne weiteres jene Verflechtung von architektonischen und Ausdrucks-Werten gefordert, die sich in der Analyse des „Werther" auf das deutlichste aufzeigen ließ.

Ebenso ergab sich aber aus der Natur des ästhetischen Formbegriffs die Notwendigkeit einer Orientierung über die Formen der ästhetischen Auffassung, in unserem Falle: über die ästhetischen Auffassungsformen der menschlichen Rede. Denn ein ästhetisches Erleben ist niemals eine einfache Summierung einzelner Einfühlungselemente, das Erleben als Ganzes ist mehr. Diese eigentümliche Synthese zu erfassen schien nur durch eine Analyse der dramatischen, epischen, lyrischen Auffassungsform der Rede möglich. Auch war damit im nacherlebenden Individuum jeweils der Punkt aufgezeigt, der bei allem Wechsel der Individualität konstant bleibt, weil die Grundfunktionen menschlicher Rede dieselben bleiben: Ausdruck und Bericht. Damit war jener feste Punkt gewonnen, von dem aus ein Eindringen in die innere Struktur eines Kunstwerks ermöglicht wurde: wie immer die Ausdruckswerte einer Dichtung im Einzelerleben zur Wirkung gelangen und dementsprechend den Charakter derselben verändern — die in ihr vorge-

bildete Form der Auffassung menschlicher Rede ließ sich in den Grundzügen feststellen, ohne der individuellen Mannigfaltigkeit ästhetischen Nacherlebens Gewalt anzutun. Auch dies erwies die Analyse des „Werther“. Er war für diese Untersuchung besonders geeignet, denn seine Geltung als Briefroman hatte ihm von vornherein eine Ausnahmestellung unter den üblichen poetischen Formen zugewiesen. Hier war demnach eine Untersuchung des künstlerischen Gegenstandes in seiner Beziehung zu den poetischen Auffassungsformen der Rede besonders am Platze. Das Ergebnis hat, denke ich, das Aussichtsreiche eines solchen Gesichtspunktes auch erwiesen. Dabei ist eine auf das Individuelle gerichtete Untersuchung überhaupt nicht anders durchzuführen, als durch genaue Präzisierung des Standpunktes, von dem die Betrachtung unternommen wird. Nur so ist Individualerkenntnis möglich. Alles andere bleibt im Ungewissen persönlicher Eindrücke und Stimmungen erkenntnismäßiger Formulierung entzogen. Mau tut besser darüber zu schweigen, als unzulänglich darüber zu reden. —

Als Aufgabe verbliebe nun eigentlich noch, den grundsätzlichen Standpunkt dieser Untersuchungen an dem heutigen Stand der literarhistorischen Methode zu messen. Diese Aufgabe durchzuführen erforderte aber noch eingehende Studien. Dazu ist der Verfasser zurzeit außerstande. Doch wird dies bei der zunehmenden Bedeutung der Logik einer Erkenntnis des Individuellen jedenfalls noch geleistet werden. Was hier geboten wurde, waren nur Anfänge und Versuche neuer Problemstellungen.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgeber: Prof. Berthold Litzmann — Bonn.

Verleger: Leopold Voß — Hamburg.

Inhalt der bisher erschienenen Hefte:

I. Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung, 1791 bis 1817. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. C. A. H. Burkhardt; Großh. Sächs. Archivdirektor. 1891. ℳ 3.50.

II. Zur Bühnengeschichte des „Götz von Berlichingen“. 1. Die erste Aufführung des „Götz von Berlichingen“ in Hamburg, von Fritz Winter. 2. Eine Bühnenbearbeitung des „Götz von Berlichingen“ nach Schreyvogel (gen. West), von Eugen Kilian. 1891. ℳ 2.40.

III. Der Laufner Don Juan. Ein Beitrag zur Geschichte des Volksschauspiels. Herausgegeben von Dr. Richard Maria Werner, k. k. o. ö. Universitätsprofessor in Lemberg. 1891. ℳ 3.—.

IV. Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. Von Jakob Zeidler, Professor am k. k. Staatsgymnasium im III. Bezirke Wiens. 1891. ℳ 2.80.

V. Die deutschen Fortunatus-Dramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jahrhunderts. Von Dr. Paul Harms. 1892. ℳ 2.40.

VI. Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte. Von Gisbert Freiherrn von Vincke. 1893. ℳ 5.—.

VII. Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien. Von Johannes Bolte. 1893. ℳ 5.—.

VIII. Adam Gottfried Uhlich. — Holländische Komödianten in Hamburg (1740 und 1741). Von Ferdinand Heitmüller. 1894. ℳ 2.80.

IX. Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775—1779. Nach den Quellen von Richard Hodermann. 1894. ℳ 3.50.

X. Friedrich Wilhelm Gotter. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Bühne und Bühnendichtung im 18. Jahrhundert. Von Rudolf Schlösser. 1895. ℳ 7.—.

XI. Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Von Hans Devrient. 1895. ℳ 9.—.

XII. Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert. Von Johannes Bolte. 1895. ℳ 7.—.

XIII. Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne. 1767—1779. Dreizehn Jahre aus der Entwickelung eines deutschen Theaterspielplans. Von Rudolf Schlösser. 1896. ℳ 2.80.

XIV. Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings. Von Friedrich Düsel. 1897. ℳ 2.40.

XV. Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Von Hans Oberländer. 1898. ℳ 5.—.

XVI. Das Ifflandische Rührstück. Ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Technik. Von Arthur Stiehler, Dr. phil. 1898. ℳ 3.50.

XVII. Die Bühnenleitung Aug. Klingemann's in Braunschweig. Mit einem Anhang: Die Repertoire des Braunschweiger Nationaltheaters. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Von Heinrich Kopp, Dr. phil. 1901. ℳ 3.—.

XVIII. Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland. Mit fünf Karten. Von Dr. E. Herz. 1903. ℳ 6.—.

XX. Die ersten deutschen Übersetzungen englischer Lustspiele im achtzehnten Jahrhundert. Von Jacob N. Beam. 1906. ℳ 3.—.

